Editörler
Tuğba AYDENİZ
Şevket Enes SAMANCIOĞLU

ULUSLARARASI

İSLÂM'DA SANAT VE ESTETİK SEMPOZYUMU

08-09 ARALIK 2023 KARABÜK

TEBLİĞLER KİTABI

ilâhiyât

ilâhiyât



ULUSLARARASI

İSLÂM'DA SANAT VE ESTETİK SEMPOZYUMU

08-09 ARALIK 2023 KARABÜK

TEBLİĞLER KİTABI

ilâhiyât

ilāhiyāt 1231

Uluslararası İslâm'da Sanat ve Estetik Sempozyumu
08-09 Aralık 2023 Karabük

EDİTÖRLER
Tuğba AYDENİZ
Şevket Enes SAMANCIOĞLU

ALAN EDİTÖRLERİ
Muhammed SIDDIK
Muhammed Nur KAPLAN

ISBN 978-625-6640-58-0

1. Baskı: Mart 2024
Sertifika No: 44396
Kapak, Mizanpaj ve Sayfa Düzeni: Tavoos

ilāhiyāt

Fora İş Merkezi, 1354. Cadde No: 138/5, 06378
Ostim/Ankara
Tel: (0312) 439 01 69
www.ilahiyatyayin.com
editor@ilahiyatyayin.com
satis@ilahiyatyayin.com
www.instagram.com/ilahiyatyayin

ULUSLARARASI

İSLÂM'DA SANAT VE ESTETİK SEMPOZYUMU

08-09 ARALIK 2023 KARABÜK

TEBLİĞLER KİTABI

Editörler
Tuğba AYDENİZ
Şevket Enes SAMANCIOĞLU



İÇİNDEKİLER



SEMPOZYUM ONUR KURULU

Prof. Dr. Fatih KIRIŞIK (Karabük Üniversitesi Rektörü)
Prof. Dr. Mutlu TÜRKMEN (Bayburt Üniversitesi Rektörü)
Prof. Dr. Cüneyt ERENOĞLU (Çanakkale Üniversitesi Rektörü)
Prof. Dr. Abdulcebbar KAVAK (Karabük Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dekanı)
Prof. Dr. Tevhit AYENGİN (Bayburt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dekanı)
Prof. Dr. Nimetullah AKIN (Çanakkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dekanı)

SEMPOZYUM TERTİP HEYETİ

Dr. Öğretim Üyesi Selami KURT (Tertip Heyeti Başkanı)
Prof. Dr. Allahmanov Mahmud (Azerbaycan Devlet Pedogoji Ünv.)
Doç. Dr. Tuğba AYDENİZ
Doç. Dr. Ayhan IŞIK
Doç. Dr. Shovosil ZİYODOV (İmam Buhari Uluslararası Araştırma Enstitüsü Müdürü-Özbekistan)
Dr. Öğretim Üyesi Mustafa YILDIZ
Dr. Öğretim Üyesi Ayşe ŞALLI
Dr. Öğretim Üyesi Muhammed Nur KAPLAN
Dr. Öğretim Üyesi Muhammed SIDDIK
Dr. Öğretim Üyesi Şevket Enes SAMANCIOĞLU
Dr. Siham es-Samarrâî (Irak)
Dr. Muhanad ALAMLEH (Filistin)
Dr. Rıza Muhammed CİBRAN (Libya)
Dr. Suad Bosnâsî (Cezayir)
Öğr. Gör. Kamuran KARAHAMZA
Arş. Gör. Yusuf DEVECİ
Arş. Gör. Ufuk DEVECİ
Arş. Gör. Ayşe Betül ALGÜL
Arş. Gör. Ayşenur KUMAŞ
Arş. Gör. Ahmet Ziyaüddin CERAN

SEMPOZYUM PROGRAMI

AÇILIŞ KONUŞMALARI
15 Temmuz Şehitleri Salonu/Karabük Üniversitesi Kampüsü
Selami KURT (Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı)
Abdulcebbar KAVAK (Karabük Üniversitesi İslâmi İlimler Fakültesi Dekanı)

AÇILIŞ PANELİ
Oturum Başkanı: Abdulcebbar KAVAK

İbrahim Baz
Doğruyu Güzel Yapmak: Sûfî Düşüncesinde Güzellik ve İhsan Ahlâkı

Bilal Kemikli
İslâm Sanatı ve Şiir

Mehmet Hüsrev Subaşı
Osmanlı Toplumunda Birlikte Yaşama Kültürü Bağlamında Bir Kubbe Yazısını Okuma Denemesi

Abdüsselam Uluçam
İslâm Mimarisinde Estetik

Serbülend Arpa
İslâm'a Göre Mûsiki Sanatı

1. OTURUM A Salonu
Oturum Başkanı: Hamdi Kızıler

Emine Demil
Nebevî Öğretide Estetik Tasavvuru

Belkıs Doğan
Tevhid Anlayışının Evrensel Bir Göstergesi Olarak Sanat

Rıza Bakış
İyi ve Güzelin Sentezi Olarak Değer

Betül İzmirli
Tasavvufun Evren Tasavvurunun İslâm Sanatının Kozmolojik İlkelerine Etkisi

1. OTURUM B Salonu
Oturum Başkanı: Muhammed Sıddık

عز الدين معميش
انبثاق الوعي الجمالي في الإسلام : دراسة في الجذور الفكرية والثقافية

محمود النفار
القيم الجمالية في التراث السياسي الإسلامي في ضوء المقاصد التحسينية

عصام عبد المولى
مقاصد الشريعة الإسلامية الجماليّة: التطيّب نموذجًا

سمير محمد جمعة عـــواودة
حفظ الأمن الفنّي في ضوموء مقاصد التشريع الإسلامي

1. OTURUM C Salonu

Oturum Başkanı: Halim Gül

Mustafa Erhan Gözden
Ruh Estetiği Açısından Bir Kur'an Semantiği Denemesi: Tayyib Örneği

Fehmi Çiçek
"Allah Güzeldir Güzelliği Sever" Sözünün Sıhhati, Kaynakları, Rivayet Farklılıkları ve Günümüz Sanat Dünyasına Katkıları

Sema Köksal
Resim Yasağı ile İlgili Hadislerin Değerlendirilmesi

İbrahim Gökçe
Hadisler Işığında Cami Motifleri ve Süsleme Sanatının Değerlendirilmesi

Halim Gül
Kullukta Sanat: Mahmud Es'ad Coşan Örneği

2.OTURUM A Salonu

Oturum Başkanı: Kadir Özköse

Kadir Özköse
Yûnus Emre'nin Edebî Sanatı

Ramazan Güler
İslâm İnancının Geleneksel Konut Mimarisi Üzerindeki Yansımaları

Mustafa Tutar
İslâm Şehrinin Temel Kavramları Üzerinden MS 7. yy Kûfe ve MS 8. yy Bağdat Şehirlerinin Günümüz Metropolleri Açısından Değerlendirmesi

Haydar Güngör
Kur'an'da ve Hz. Peygamber'in Sünnetinde Kıyafet ve Estetik

Mehmet Kara
Kur'an Tilâvetinin Estetik Boyutu Açısından Vakf-İbtidâ'ya Riayet

2. OTURUM B Salonu

Oturum Başkanı: Muhammed Nur Kaplan

مروان مصطفى رباِيعة
ألفاظُ الحُسْنِ والجمالِ في آيِ القرآنِ: دراسةٌ دَلاليَّةٌ مُعجميَّةٌ

محمد محمود كالو
الجمال ونظائره في ضوء القرآن الكريم.

سعاد بسناسي
الهندسة الصّوتيّة للأساليب القرآنيّة. الجماليّات والدّلالات.

محمد صديق
القيم الجمالية والأخلاقية في أدعية النبي عليه الصلاة والسلام.

محمد نور حمدان
قيمة الجمال في الإسلام: دراسة مقاصدية الإسلامية.

2. OTURUM C Salonu
Oturum Başkanı: Zafer Topak

Muhammed Yusuf Akbak
İrfan Dilinin Tercümanı Bülbül

Şevket Enes Samancıoğlu
Reşid Fânî'nin Na'tlarında Hz. Peygamber'e Yapılan Teşbihler

Zafer Topak
Şeyh Galip'in Divan ve Hüsn ü Aşk'ında Şairin Portresi

Şura Kavalcı Şana
Firdevsî'nin Şehnâmesi'nde Yer Alan Rüstem ve Efsanevî Atı Rahş Tasvirlerinin Sanat ve Estetik Yönden İncelenmesi

Eyüp Kurt
Din Dilinde Sunum Sorunları ve Çözüm Önerileri

3. OTURUM A Salonu
Oturum Başkanı: İbrahim Hakkı İmamoğlu

İsmail Çevik
Eğitim Öğretimde İslâm Estetiği

Sema Geyin
Kur'an Öğretimi Derslerinde Söz ve Davranış Estetiği

Ali Gül
Din Kültürü ve Ahlâk Bilgisi Ders Kitaplarının Sanat ve Estetik Öğretimi Yönüyle İncelenmesi

Elif Yıldız
İslâm Estetiğinde Üslûplaştırma İlkesinin Yeniden Yorumlanması

3. OTURUM B Salonu
Oturum Başkanı: Salih Derşevi

نعيم حنك
الجماليات والزخرفة اللغوية في فن التراسل الأندلسي: الرسائل الحربية أنموذجا

زياد هشام مصطفى مصطفى
جمالية الفن الإسلامي الهندسي

بليل عبد الكريم
التمثلات الدينية الحضارية في الصرح المعمارية الإسلامية

أحمد الشرقاوي
الأوقاف والعمارة والهوية الإسلامية لاستانبول وقفية السلطان محمد الفاتح على القسطنطينية وآيا صوفيا نموذجاً

أحمد عبد الله نجم
دور الأوقاف في إبراز الهوية وبناء المعرفة الإسلامية في الدولة العثمانية أوقاف النساء نموذجًا

3. OTURUM C Salonu

Oturum Başkanı: Şükrü Maden

Recep Kara, Reyhan Keleş
Sanat ve Estetiğin Buluştuğu Yer: Fuzûlî'nin Hat Levhalarına Yansıyan Şiirleri

Nevin Karabela, Adnan Öztürk
Mütenebbî'nin Şiirlerinde 'Hazf'ın Estetik Kullanımı

Zeynep Şüheda Başaran
Aynı Şahnâme Ayrı Şahnâme: The Walters Art Museum'da W. 600, W. 602 ve W. 597 Tasnif Numaralarıyla Yer Alan Şahnâme Nüshalarının Değerlendirilmesi

Ufuk Deveci
Abbâsî Devleti Döneminde Reyhânî Hattının Estetik Gelişimi

9 Aralık 2023 Cumartesi

4. OTURUM A Salonu

Oturum Başkanı: Ayşe Şallı

Tuğba Aydeniz
Birinci Cihan Harbi Biterken Sanatçıların Sesi Olma Vaadi ile Çıkan Bir Osmanlı Gazetesi: Genç Sanatkâr

Menci Eye
19. Yüzyıl'da Osmanlı Devleti'nde Sanat Anlayışı (Mardin Örneği)

Rezzan Yılmaz Karatay
Tanpınar'ın Beş Şehir'inde İslâm Estetiği: Mimari Eserler Üzerinden Bir İnceleme

Edibali Karabıyık
Kerküklü Kâdirî Sûfî Şairler ve Türk Tasavvuf Şiirine Katkıları

4. OTURUM B Salonu

Oturum Başkanı: Hussam Sousha

Emine Filiz Kölmek
Visual Language Of Islamic Arts: A Study On Islamic Decorative Arts And Religious Symbolism

Tayebeh Beheshti
Layout Design in Three Manuscripts of Timurid Qur'ans, Housed in The National Museum of Iran

Seher Ali Shah
Traditional Calligraphy in modern-day Pakistan

إبرهيم حسني ربايعة
وثائق قاشاني قبة الصخرة المشرفة زمن السلطان سليمان من خلال سجلات محكمة القدس الشرعية العثمانية

أحمد الأمين الزائدي
المقيَّد والطليق في ضوابط فن الخط العربي

4. OTURUM C Salonu
Oturum Başkanı: Savaş Çevik

Savaş Çevik
Klasik Sanatlarımızda Yeni Arayışların Teknik-Estetik Özellikleri

Melek Demirdöğen, Ayşe Farsakoğlu Eroğlu
Resimli Çocuk Kitaplarında İslâm Sanatlarının İzdüşümü

Pari Malekzadeh, Züleyha Şener
Peykernigâri-Yi Derbarî Kaçar Döneminde Portreciliğin Evrimi

Sinan Doğan
Selçuklu Sanat Yapılarında İmgeleme Yöntemi ve Kültürel Hafızaya Etkisi

5. OTURUM A Salonu
Oturum Başkanı: Ayhan Işık

Ayhan Işık
Yörük Köyü Sipahioğlu Konağındaki Bektaşi Figürlerinde Sanat ve Estetik

Nevzat Sağlam
İslâm Sanat ve Estetik Anlayışının Hilye-i Şerifelere Yansıması: Osmanlı'da Hilyelere Verilen Değer

Esra Yıldız
Kadı Sicillerinde Sanat ve Estetik -Üsküdar Mahkemesi Özelinde

Eslem Günaydın
XVIII. Yüzyıl Osmanlı'sında Bir Ermeni Mucit: Petros Baronyan ve Kıblenümâlarının Tezyinat Özellikleri

Fatma Şeyma Boydak
Beylikler Devri Ciltlerinin Gizemli Estetiği: Rûmî Tezyînatlı Kapak İçleri

5. OTURUM B Salonu
Oturum Başkanı: Naim Hank

فاطمة صديق
القيم الجمالية في الأدعية القرآنية.

عبد السلام يوسف اليعقوب
الغناء والموسيقى في حياة الصحابة والتابعين.

محمد أنس سرميني
إشكالية السماع والمعازف: نظرات تحليلية في الأدلة النصية والسياقات الخارجية.

لال الهاشمية باباهاشم
جمالية الخطاب الصوفي في الرواية العرفانية رواية «بحر نون» لعبد الإله بنعرفه انموذجا

مولاي علي سليماني
جماليات المحبة والتأويل في شرح تائية الحراق المطلع نموذجا.

5. OTURUM C Salonu
Oturum Başkanı: Tuğrul Tezcan

Mustafa Asım Akkuş
Aksaray Hâlidî Tekkesinin Tekke Mûsikisi'ndeki Yeri

Halil İbrahim Önder
Teravih Namazlarının Estetik Bütünlüğü Bakımından Ayet-i Kerime Tertipleri

Tuğrul Tezcan
Kur'an Işığında Kalb-Estetik İlişkisi

6. OTURUM A Salonu
Oturum Başkanı: Ahmet Mekin Kandemir

Murat Okumuş
Estetik Obje, Estetik Süje ve Estetik Haz İlişkisi Açısından İslâm Hat Sanatı ve Toplumsal İşlevselliği

Faruk Narmanlı
Mehmed Şevki Efendi'nin İstiflerinde Estetik

Ümmügülsüm Terzi
Natural Çiçek Kesitlerinin Tezhip Sanatında Tasvir Edilmesi: Enine ve Boyuna Kesit Çizim Teknikleri Uyarlamaları

Zübeyde Kayrak
Ahlat Erzen Hatun Kümbeti'nin Rozetlerinin İncelenmesi

6. OTURUM B Salonu
Oturum Başkanı: Yakup Koçyiğit

Alper Ay
Aşkın Metafiziği Üzerine

Abdullah Çakır
İbn Arabî Düşüncesinde Kubbe Sembolizminin Metafizik Temelleri Üzerine Mülahazalar

Kemal Yavuz Ataman
Küreselleşmenin Sanat/Estetik Problemi

Sadi Yılmaz
Mir Gıyâseddin Mansûr Deştekî Düşüncesinde Aşkın Hakikati ve Kısımları

6. OTURUM C Salonu
Oturum Başkanı: Mustafa Yıldız

Betül Eser
İslâm Mimarisinde Cepheleri Mübarek İsimler ile Bezeme Uygulamasının Fikrî Arka Planının Tespitine Dair Düşünceler

Mustafa Demir
İslâm Mimari Geleneğinin Hadis Temelli Dayanakları Üzerine

Hatice Engin
Osmanlı Dönemi Camilerinde Kubbenin Gelişimi ve Kubbe İçinde Yer Alan Hat Yazılarının Yorumlanması

Gulzoda Makhmudjonova Akay, Süheyla Bilginer
İslâm Mimarisinin Taşkent'teki Şaheserlerinden Biri: Kökeldaş Medresesi

7. OTURUM A Salonu

Oturum Başkanı: Ahmed Taha Rıdvan

Noor Maher Zakaria Alzawawı, Talha Ulaş
Al-Ahmadıyya Madrasah Restitutıon Project 3d Model Report

Issa Zawahra,
العمارة العثمانية في القدس في عهد السلطان سليمان القانوني

نجم الدين عيسى
دراسة في الملامح الجمالية للمدينة المنورة وأثرها في نفوس المسلمين الصحيحين نموذجاً.

يحيى إمام سليمان
مظاهر الفنون الإسلامية في نيجيريا.

رضا محمد جبران
جمالية تنميق عناوين الكتب الأندلسية وتحقيق المأمول كتب ابن حزم أنموذجا

7. OTURUM B Salonu

Oturum Başkanı: Anar Azizsoy

Hümeyra Betül Mete Kay
İstanbul Sultanahmet Lala Hayreddin Paşa Mescidi'nin Tarihçesi ve Restitüsyon Sonrası Değerlendirilmesi

Müslüm Aydın, Recep Gün
İngiliz Seyahatnâmelerinde Yer Bulan Karadeniz Bölgesindeki Dini Mimari (18. ve 19. Yüzyıllar)

Fatma Köse, İhsan Toktaş
Ankara Hacı Musa Camii Mimari Elemanlarında Bulunan Tezyinatların Geleneksek Türk Süsleme Sanatları Açısından Değerlendirilmesi

Fatma Alparslan, İhsan Toktaş
Dijital Ortamda Ankara Konulu Minyatür Çizimi ve Kompozisyon Tasarımları Üzerine Deneme

Sümeyra Ocak Ahmed
Mağrib Yazmalarında Yer Alan Na'l-i Şerîf Motiflerinin Anlam ve Estetik Bakımından Değerlendirilmesi

Takdim

Karabük Üniversitesi İslâmi İlimler Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, İslâm sanatının geçmişinden bugününe kadar geçirmiş olduğu merhaleleri, değişim ve gelişmeleri gündeme taşımak, ülkemizde ve dünyada yapılan akademik çalışmaları meraklıların dikkatine sunmak gayesiyle Uluslararası İslâm'da Sanat ve Estetik Sempozyumu'nu tertip etmiştir. Bu çalışma, sanat ve estetik merkezli olması hasebiyle benzer alan çalışmaları içinde fakülte bünyesinde bir ilk olma özelliği taşımaktadır. Elinizdeki kitap, 8-9 Aralık 2023 tarihinde yapılmış olan söz konusu sempozyumun tebliğlerinin makale şekline getirilmiş metinlerinden müteşekkildir.

Oturum planlarına göre makalelerin yerleştirildiği kitapta 79 makale ve tebliğ özeti yer almaktadır. Çalışma, Emine Demil'in "Nebevî Öğretide Estetik Tasavvuru" başlıklı yazısı ile başlamaktadır. Ardından tevhidin sanattaki görünürlüğü, tasavvuf ve estetik ilişkisi, bazı hadisler üzerinden estetik kavramının yorumlanması gibi çeşitli konu başlıkları dikkati çekmektedir.

Edebiyat ve sanat ilişkisine dair yazılan metinler, sempozyumun önemli çıktıları arasındadır. Yûnus Emre, Firdevsî, Şeyh Galip ve Reşid Fânî, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın metinleri arasında çıkılan bu estetik yolculuğuna siz okuyucular da mutlaka katılmalısınız.

Sempozyumun önemli konu başlıklarından birini mimari kısım teşkil etmektedir. Alanda yazılan bu metinler, mimaride ve İslâm şehirlerinde sanat ve estetiğin görünürlüğünü ve dünden bugüne şehirlerimizdeki tahribat ve değişimi anlamada ve değerlendirmede, kimi yerde geri dönülmez yok edişi fark etmede, genelde İslâm, özelde Osmanlı şehirlerinin bir nostalji unsuru olarak içimizde yaşatmamıza ve bu korunmuş şehirlerin

nadide örneklerinden olan yanı başımızdaki Safranbolu'nun dokusunun muhafazasının ne derece kıymetli olduğunu bir defa daha idrak etmemize vesile olacaktır. Mimarinin bir başka boyutu ile cami mimarisinin en temel unsurlarından olan kubbe estetiği üzerine kaleme alınan metinler, görünen ile görünenin ardındaki mânayı yakalamada dikkate değer konular olarak kaleme alınmıştır. Yine İstanbul ve Ankara'da bulunan bazı camilerin restitüsyon sonrası değerlendirmeleri, kompozisyon tasarımlarının ele alınması gibi çalışmalar değerli araştırmalar olarak yer bulmuştur. Bunlara, Anadolu coğrafyası dışından asırlardan gelen birikimle bize seslenen Taşkent Medresesi üzerine yazılan makaleyi de ilave etmek yerinde olacaktır. Yine sanat tarihinde tezyinat ile ilgili tebliğlerde incelenen cephe süsleme çalışmaları da zikre değer araştırmalar arasındadır. Bu çerçevede küreselleşmenin yıkıcı etkilerinin sanat ve mimariye olan yansımaları da incelenen konu başlıkları arasındadır.

Hz. Peygamber'in örnekliğinde davranış ve söz estetiği, giyim kuşam estetiği sempozyumun başlıklarındandır. Buna bağlı olarak din eğitiminde, vaazda ve Kur'an öğretiminde estetik merkezli eğitim, din kültürü kitaplarının sanat ve estetik malzeme açısından incelenmesi ilgi çekici konulardan birkaçıdır.

Elinizdeki kitapta gelenekli sanatlarımız olan hat, tezhib, minyatür ve cildin, çeşitli açılardan ele alındığı metinlerde estetik ve sanat kimi zaman medeniyetimizin önemli hattatlarının eserleri üzerinden kimi zaman teknik bilgiler ve yöntemler kimi zaman da klasik sanatlarımızdaki yeni arayışlar başlığında değerlendirilmiştir.

Yayınladığımız metin başlıklarında musikinin de vazgeçilmez bir yeri olduğunun altını çizmek gerekir. Kur'an okuyuşunun ve teravih namaz usûlünün estetik bütünlük açısından ele alındığı metinler okuyucuda merak uyandıracaktır.

Yukarıda işaret edilen başlıklar dışında, İngiliz seyahatnameleri üzerinden mimaride ele alınan estetik anlayış, sanatkârların sesi olma iddiası ile yayın hayatına başlayan bir Osmanlı gazetesi olan Genç Sanatkâr, bir Osmanlı Ermenisinin kıblenümâ eserlerindeki tezyinat özellikleri, metafizik ve estetik kavramlarının tasavvuf, edebiyat ve sanat üzerinden okunması gibi farklı konular üzerine yazılan metinler de yine bu kitapta kendine yer bulmuştur.

Toplamda 79 tebliğ metni ve özetin yer aldığı bu çalışma, kimi yeni bilgileri ihtiva etmesinin yanında unutulan ve hatırlanması değerli olan bazı bilgi ve konuları da ele almıştır. Metinler editör okumasına tâbi tutulurken

ISNAD dipnot atıf sistemi 2.edisyon dikkate alınmıştır. Konu bütünlüğü ve plan açısından metinlere herhangi bir müdahalede bulunulmamıştır.

İyi okumalar dileklerimizle.

Editörler
Tuğba Aydeniz
Şevket Enes Samancıoğlu



AÇILIŞ KONUŞMALARI

SELAMİ KURT[1]

Besmele'yle îdelim feth-i kelâm
Feth ola tâ bu muammâ-yı benâm

Bismillahirrahmanirrahim
Sözlerimin başında Bedî' ve Cemal sıfatlarının bir tecellisi olarak varlık âlemini ve varlık âleminin gözbebeği olan insanı en güzel şekilde yaratan ve ona estetik duygusu veren Allah'a hamd eder, yine insanlığı en güzele sevk etmek için gönderilen bütün peygamberlere ve hâssaten Allah'a ve âhiret gününe inananlar için en güzel örnek olan Hz. Muhammed Mustafa'ya (s.a.v.) salât u selâm ederim.

Sayın Rektörüm,
Sayın Dekanlarım,
Kıymetli Hocalarım,
Sevgili Öğrenciler;

Karabük Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü tarafından tertip etmiş olduğu Uluslararası İslâm'da Sanat ve Estetik Sempozyumu'na hepiniz hoş geldiniz, safalar getirdiniz.

Sözlerimin başında terör devleti İsrail'in saldırıları sonucu şehit düşen çoğu çocuk ve kadınlardan oluşan binlerce Filistinli kardeşimize Allah'tan

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı, Karabük Üniversitesi İslâmi İlimler Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü.

rahmet diliyorum. Tüm İslâm âlemine de feraset, basiret, birlik ve dirlik niyaz ediyorum.

Muhterem Hâzırûn,

Sempozyumun ilanından sonra sempozyuma bildiri göndermek isteyen bir hocamızın Filistin'deki acı tabloyu gerekçe göstererek, "Böyle bir felaketin cereyan ettiği ortamda sanat ve estetiğin zamanı mı?" tarzındaki bir ifade ile bildiri göndermeyeceğini söylemesi beni hayli düşündürdü. Ancak hadis kitaplarında ya savaş veya hayvan kesme bölümlerinde zikredilen "Allah, her işte ihsanı (güzel davranmayı) emreder." (Tirmizi, Diyât, 14, Müslim, Sayd ve Zebâih, 57) hadisini okuyunca aslında itidalin kaybolduğu anormal şartlarda ihsanın/işini güzel yapmanın ne kadar önem arz ettiğini fark ettim. Hamdolsun yüce dinimiz İslâm, savaş şartlarında bile bizlere masumların hukukunu korumayı ve ihsanı emretmektedir. Bu nedenle hocamızın duygusal tepkisi bir yana, sıkıntılı bir süreçten geçtiğimiz bu günlerin yüce dinimiz İslâm'ın insanlığa hayat veren güzel prensiplerinin daha çok zikredilmesi gerektiği günler olduğu kanaatindeyim.

Bununla birlikte bu sempozyumun asıl problematiği bu değildir. Aslında sempozyumun teması olan İslâm'da sanat ve estetik konusunun bir problematik eşliğinde ele alınması üzücü bir durumdur. Ancak mimarîden musikiye, edebiyattan, gelenekli sanatlarımız olan hat, tezhib, ebru ve minyatüre kadar sanatın hemen her dalında zarif ve nitelikli eserler ortaya koymuş bir medeniyetin, estetiği kültürel temsillerinde en başa yerleştirmiş bir milletin bugün ortaya koyduğu ucube mimari örnekleri, nefsi azdıran ilgilere teslim olmuş sanat arayışları, dinginlikten çok kaosa çağıran devasa yapılar bir hayli kritiğin yapılmasını, yeniden değerlendirilmesini gerektirmektedir. Fârâbî bir toplumun dengesini müzikte ararken haksız değildir. Müziğin ritmiyle toplumun ritmi arasındaki o hassas denge bugün alt üst olmuştur.

Saygın mirastan bahsedildiği her seferinde kaçınılmaz bir şekilde bizi bekleyen soru, bugün bütün bunları neden aynı saflık ve içerikle üretemediğimiz yahut neden eksik üretmeye başladığımızdır. Hâlbuki her biri tarihsel bir dekor olan büyük mirasın sanat harikası eserlerini incelediğimizde içkin olan aşkı, mevcut olanı aşma duygusunu ve ilâhî varlığa yakınlaşma arzusunu hissederiz. Itrî'nin tekbirine, Sinan'ın Selimiyesi'ne, Yunus'un edebî sanatına, geleneksel İslâm sanatlarının şaheserlerine sinen duygular, her zaman Allah merkezli bir hissiyatın ve hassasiyetin sanatsal tezahürlerini göstermektedirler.

İslâm sanatının yüksek formlarında yapılan gezinti bize her şeyden önce ilâhî hikmete açık olmayı, tabiata ve kâinata sadece zahiri bir perspektifle

bakmamayı, onun derinliğine, künhüne vâkıf olma arzu ve çabasını hatırlatır. Müslümanın sanatı, gönül gözüyle ortaya konan ve ibret nazarıyla algılanan bir kataloğa işaret eder. İslâmî derûnîlik hayatın değişik kompartımanlarında, iyi, güzel ve doğru çerçevesinde üretilmiş dil, kültür ve eylem ürünleriyle açığa çıkar.

Bugün burada açılışını yaptığımız bu sempozyum, İslâm sanatları alanındaki sorunlarımızı sorgulamayı, kayıplarımızı ve muhtemel telafi yollarını, yeni arayışları tespit etmeyi hedeflemektedir.

Muhterem Hâzirûn,

Sempozyumumuza İslâm sanat ve estetiğinin mahiyeti, edebiyat, mimari, musikî ve geleneksel İslâm sanatları alanlarında toplam 119 tebliğ özeti gönderilmiş, bunlardan 21 tanesi reddedilmiş, 6 tanesi geri çekilmiştir. Bugün ve yarın düzenlenecek 21 oturumda toplam 97 tebliğ sunulacaktır. Sempozyumda Filistin'den (3), Fas, Cezayir ve Kırgızistan'dan (2), Mısır, İran, Katar, Libya, Nijerya ve Karaçi ülkelerinden de birer bildiri yer almaktadır. Türkiye'deki üniversiteler içerisinde sempozyuma en çok katılım sağlayan üniversite, 14 tebliğle ev sahibi üniversite olan Karabük'tür.

Açılış programının hemen ardından yapılacak panelde İstanbul, Ankara, Bursa, Şırnak gibi Türkiye'nin çeşitli şehirlerindeki üniversitelerden teşrif eden hocalarımız geleneksel İslam sanatları, edebiyat, mimari, musiki ve tasavvuf alanlarıyla ilgili sunumlarını takdim edeceklerdir.

Sözlerime son verirken sempozyum organizesine katkı sağlayan tertip heyetinin değerli mensuplarına çok teşekkür ediyorum. Programın hayırlara vesile olmasını temenni ediyorum. Teşriflerinizden dolayı hepinize şükranlarımı sunuyorum.



Açılış Konuşmaları

ABDULCEBBAR KAVAK[1]

Kıymetli Misafirler,

Karabük Üniversitesi İslâmi İlimler Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü tarafından organize edilen, Bayburt ve Çanakkale Üniversiteleri İslâmi İlimler Fakülteleri'nin desteğiyle düzenlenen Uluslararası İslâm'da Sanat ve Estetik Sempozyumu'na hepiniz hoş geldiniz.

Fakültemiz, Karabük Üniversitesi'nin vizyonuna uygun olarak hem bilim hem sanat alanında ciddi çalışmalara imza atacaktır. Şu an açılışını yaptığımız İslâm'da Sanat ve Estetik Sempozyumu da atacağımız bu adımlardan biridir. Kıymetli dostlar, insanın yeryüzüne inişiyle beraber oluşan toplumsal yapı ve gelişen medeniyetler aslında bize iki şeye işaret ediyor: Birincisi; vahye dayanan, Rabbini unutmayan, özünü tanıyan ve Rabbini tanıyan bir medeniyet ki bu medeniyetin özünde vahiy vardır. Diğeri ise özünü unutan, Mevlânâ'nın neyde bahsettiği, ney ile temsil ettiği kâlû belâyı unutan, dünyanın keşmekeşliği ve belasına dalan beşer medeniyeti. Aslında bu ikisinin mücadelesiyle ta günümüze kadar gelindi. İlmi ve sanatı da bu yönüyle değerlendirmek lazım. Bir tarafta akla ve insan bedenine dayanan beşerî bir uygarlık ve medeniyet; diğer tarafta vahye dayanan ama vahyin içerisinde akıl, kalp ve ihsan dediğimiz duyguları birleştiren çok yüce bir medeniyetimiz var.

1 Prof. Dr., Dekan, Karabük Üniversitesi, İslâmi İlimler Fakültesi

Ali Fuat Başgil bir papazdan bahseder; papazın bir itirafını dile getirir. Papaz, "Eğer ben papaz olarak nefsimi terbiye etmeseydim, bir haydut olurdum. Bu benim yapımda vardı." diye itiraf etmiş. İlim ve sanat, estetik, ahlâk; insanların haydut olmasını önleyen, insanın haydutluğunu önleyen, Allah'a layık bir kul olmaya doğru hem ahlâken hem pek çok yönüyle yükselten bir yöndür. Sanatsız hiçbir toplumun ilerlemesi mümkün olmadığı gibi, günümüzde insanların bu kadar sıkıntı çekmelerinin, ruhen yükselemeyişlerinin temelinde de sanattan uzak kalma yatmaktadır.

Kıymetli dostlar, insanın yeryüzüne inişini düşündüğümüzde; insan, ilâhî sanatın yeryüzündeki görüntüsü, temsilcisi değil midir? Peki, vahiy bir sanat değil midir? Kur'ân-ı Kerîm'i az önce dinlediniz; Kur'an'ın tilaveti ayrı bir sanattır, Kur'an'ın hattı ayrı bir sanattır. İnsân-ı kâmillerin önderi olan Hz. Peygamber (s.a.v.) yine bu insân-ı kâmil olma sanatının en güzel temsilcisi değil midir? O hâlde, ilimsiz ve sanatsız bir İslâm toplumu, ilimsiz ve sanatsız bir Müslüman, bir mümin tasavvur edilemez. Bu yönüyle, bizler eğer İslâm medeniyetini yeniden yaşamak, yaşatmak, diriltmek; Hz. Peygamber döneminde sahabe-i kirâmın yaşadığı o izzeti ve iman tadını hissetmek istiyorsak; ilme ve sanata, estetiğe, edebiyata mutlaka tekrar önem vermemiz lazım. Bakın Selçuklu dönemine, Osmanlı dönemine. Dünya toplumları ile Müslümanlar nasıl yarışmış? Sanat ile, mimari ile, edebiyat ile. Kütüphanelerimiz yüzlerce, binlerce tasavvuf ve diğer alanındaki divanlarla doludur. Edebî eserlerimiz, şaheserler, bakın İstanbul'a ve büyük şehirlere, tarihî şehirlerimize. Camilerin minareleri, kubbeleri ne anlatıyor bize? Medreseler, tekke binaları, o taş binalar ne anlatıyor bize? Özellikle gençlere sesleniyorum buradan. Sizler eğer büyümek, ilim sahibi olmak, dünyadaki diğer gençlerle doğusuyla batısıyla yarışmak istiyorsanız, ilme ve sanata önem vermek zorundasınız. Ve Karabük Üniversitesi gibi bütün dünya ülkeleri içerisinde önemli bir kısmını, küçük bir dünyayı temsil eden bu üniversitemizde okuyan kıymetli öğrencilerimiz; Afrika'dan Çin'e kadar, Rusya'sından Avustralya'ya kadar uzanan bu geniş dünyada, farklı ülkelerden gelerek burada bir araya gelmişsiniz. Siz gençler, eğer bu esası yani ilmi ve sanatı sahiplenirseniz, kesinlikle diğer dünya toplumlarıyla çok daha rahat yarışır duruma geleceksiniz.

Ben böyle güzel bir sempozyumun düzenlenmesinde bize katkılarını esirgemeyen başta Sayın rektörümüz Prof. Dr. Fatih Kırışık hocam, rektör yardımcılarım, sempozyum düzenleme kurulu başkanı Selami Kurt ve düzenleme kurulunda yer alan bütün arkadaşlara canı gönülden teşekkür ediyorum.

Çok yoğun çalışmalarına rağmen Türkiye'nin farklı yerlerinden açılış paneli için gelen kıymetli hocalarıma bizi kırmayıp teşrif ettikleri ve sempozyumu bakış açılarıyla zenginleştirecekleri için ayrı ayrı teşekkür ediyorum, hürmetlerimi sunuyorum. Teşrif ederek bu salonu dolduran kıymetli hocalarımıza ve öğrencilerimize de ayrıca ilme ve sanata verdiğiniz değerden dolayı teşekkür ediyorum. Hepinize saygılar sunuyorum.



Açılış Paneli

İslâm Sanatı ve Şiir

BİLAL KEMİKLİ[1]

Dine ve Sanata Dair

Sanat, varlığı tanıma çabası olarak tanımlanabilir. Varlığı tanımak, her şeyden önce insanın kendi hakikatiyle yüzleşmesini ifade eder. Hakikat, insanın kendisini bilme ve tanıma çabasında saklıdır. İnsan kendini bilerek varlığın sahibini bilecek, kendini tanıyarak varlığı tanıyacaktır. Bu bakımdan sanat, bir bakıma ayna vazifesi görüyor; varlığı yansıtıyor. Ancak bu yansımada hüsn yani güzellik tarafı ağır basar. Nitekim sanat güzeli arama mesleğidir. Bu itibarla sanat nazarıyla varlığı temaşada eksik ve kusur bulunmaz; zira varlık, yerli yerince, ölçülü ve bir amaca matuf yaratılmıştır. Orada eksik ve kusur gören, sanat nazarıyla bakamayan, dolayısıyla derinliğe erişememiş olan sathî bakıştır.

Şunu açıkça ifade etmek gerekir: Sanat, evvelemirde havâss-ı hamse olarak tanımlanan insanın duyularını tamir ve tadil eden bir iksirdir. Bu iksirin temel özelliği ölçüdür. Sanat, insanı ölçülü yapar; ona sınırını, yetkinliğini ve imkânını sunar. Buna biz hikmet diyoruz. Hikmet kavramının pek çok tanımı var; ama biz burada onu sanat kavramı bağlamında, "ölçülü bakmak" olarak tanımlayalım. Varlıktaki ölçüyü gören göz, varlığın ölçülü sesini du-

[1] Prof. Dr., Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk İslâm Edebiyatı Anabilim Dalı, Bursa Türkiye bkemikli@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-0754-9800

yan kulak, o ölçüyü dile getiren dil ve nakşeden el bütün bu faaliyetleri içinde sağlam bir tedrisattan geçerek olgunlaşmış oluyor.

İnsanın hassalarının olgunlaşması, bilgi kanallarının fıtrata matuf hareket etmesini temin edecektir. Böylece günlük meşgalelerle ve öğretilmiş bilgilerle zihnin dehlizlerinde kaybolan fıtrî bilgi, tecellî, sunuhât ve ilhâm gibi kavramlarla yeniden vücut bulacaktır. Sanatı icra eden musikişinas, hattat, ressam ve şair gibi farklı isimlerle tavsif edilen sanatkâr, temaşa ettiği varlığı sanat eserine tebdil ederken daha evvel o sanatı icra ederek usta hüviyetini kazanmış sanatkârın izini sürerek ve onu taklîd ederek icrâ ettiği sanatının inceliklerine vakıf olur. Taklîd, ustaya çırak olmak demektir. Bu çıraklık seyri, öncelikle devam ede gelen bir ulu halkanın üyesi olmayı, bir geleneğin parçası olmayı öğretiyor. Bu parça olma hâli, bir usûle ve âdâba bağlı olmak anlamına geldiği gibi, bir muhitin içinde var olma anlamına da gelir.

Bahse konu halkanın başlangıç ismi, İslâm sanatı telakkîsi açısından bakıldığında ya bir peygambere yahut bir veliye çıkar. Peygamber ve veli kavramları, bilginin asıl kaynağını bize gösterir. Bir anlamda, "Dağları görür, onları hareketsiz, yerlerinde donmuş sanırsın. Hâlbuki onlar, bulutların yürümesi gibi geçer giderler. Bu, her şeyi sağlam ve mükemmel yapan Allah'ın sanatıdır. Şüphesiz O, yaptığınız her şeyi en iyi bilendir." (Neml, 88) fermân-ı ilâhîsinde ifade buyurulduğu gibi, "yarattığı her şeyi güzel yapmış" (Secde, 7) olan sânî-i mutlak olan-dan öğrenmek anlamına gelir. Bu bakımdan sanat, ulu halkaya bağlanırken asıl ittibâ edilmesi gereken, güzeli ve güzelliği var eden el-Vedûd olana bağlanmayı temin ediyor. Hassaların kemâli, bu bağlılığın farkına varan sanatkârı kemâle götürü-yor.

Din ve sanat ilişkisi, evvelemirde bu kemâl yolculuğunu temin ve tahkim eden bir ilişkidir. İlâhî zatı tanıma ve bilme gayreti, dindarlığın gereğidir. Bu başlangıçta taklîd seviyesinde oluşan süreç, zamanla ustalaşmayla birlikte tahkîk noktasına ulaşıyor; böylece meşgul olunan sanatın bir bakıma icazetini alarak sanatkâr olma hüviyetine eriştiriyor. Taklîdden tahkîke ulaşan iman gibi sanat da kemâle ererek ustalık beratını alan sâlike yeni bir kimlik kazandırıyor. Bu kimlik tasavvufta şeyh, dede ve postnişîn gibi isimlerle tanımlanırken, diğer alanlarda benzeri tanımlamaların olduğuna tanık oluyoruz. Mesela ilmiyede eğitimini tamamlayarak süreçleri geçen tâlibin, günümüzde akademik unvan ve meslek isimleriyle anıldığı gibi eskiden de muîd, kadı, müderris ve âlim sıfatlarıyla anılması buna işarettir. Keza şair, hattat, ressam ve bestekâr gibi sıfatlarla anılmak, sanat yolculuğunun şahsiyet kazandıran yönünü tebellür ettirmektedir.

Burada şunu da ifade etmek gerekir: Bir toplumun inanç değerleri, geç-

mişi, dini anlaşılmadıkça o toplumdan çıkan sanat ve sanatçı da tam olarak anlaşılmaz. Sanat insanlığın ortak dili olmakla beraber, toplumların sanatları arasındaki renklilik ve çeşitlilik, din ve kültür faktöründen kaynaklanmaktadır. Nitekim Aliya İzzetbegoviç; "İlim, astronominin çocuğu (Bergson) olduğu gibi, sanat da dinin çocuğudur. Eğer yaşamak istiyorsa sanat, tekrar tekrar bu kaynağına dönmeğe mecburdur." sözleriyle bu ilişkiyi çok güzel ifade etmiştir. Bu yüzdendir ki ortak kültür ve inanca sahip insanlara, kendi inancının ışığında zuhur etmiş bir sanat eseri, daha fazla hitap eder.

Evet, inanç ve sanat ilişkisi, gelmiş geçmiş her toplumda ve her inançta açık bir şekilde var olmuştur. İslâm'ın etkisi nasıl hat, tezhip, ebru gibi sanatlarda kendini gösteriyorsa, diğer milletlerin sanatında da kendi inançları o kadar etkilidir. Yüzyıllar boyunca Batılı sanatçılar aynı dinî heyecanla, Hz. İsa ve Hz. Meryem'in, meleklerin ve diğer peygamberlerin heykellerini yapa gelmişlerdir. Rönesans'ın en büyük sanat eserlerinde hemen hemen istisnasız dinî konular işlenmiştir. Antik Mısır'da sfenksler, kutsal ve keskin kurallarla yaşatılan Hint Sanatı, Kızılderililerin dinî törenler esnasında kum üzerine renkli resimler çizmeleri, din-sanat ilişkisinin gücüne birer örnektir.

Benzeri etkiyi mimari alanda da göze çapmaktadır. İslâm'da olduğu gibi diğer milletlerde de gündelik yaşam alanlarından ziyade dinî yapılarda tezyînat ve sanat göze çarpmaktadır. Kilise ve bazilikalara, tapınaklara yapılan ihtişamlı cepheler, oymalı işlemeli sütunlar, ikonlar ve freskler dinî duyguların sanattaki gücünü sembolize eder. Mimari sanat, istisnasız her kültürde en yüksek dereceye mabetlerde ulaşmıştır. Bu, Hindistan ve Kampuçya'daki iki bin senelik tapınaklarda, İslâm dünyasında camilerde, Kolumb öncesi Amerika'nın mabetlerinde olduğu kadar, 20. asırda Avrupa ve Amerika'da inşa edilen kiliselerde de geçerlidir.

Nihayet yeryüzünde insanları en fazla etkileyen, yüzyıllar boyunca kendine hayran bırakan şaheserlerin çoğu, dini duygularla, inancın gücü ve enerjisiyle ortaya konmuştur. Sanatkârlar bu duygularla günümüze kadar şaheserler oluşturmuştur. Bundan sonra da inancın esintileri sanatkârların kulağına ilham fısıldamaya devam edecektir.

Şiire ve Şaire Dair

Şiir, söz sanatıdır. Söz sanatı derken, mânayı ve ahengi tahkim eden, belâgat, fesâhat ve maânî gibi kavramları içine alan geniş bir anlam dünyasını kastediyorum. Bu sanatı icrâ eden sanatkâr, şairdir. Ona bazen nâzım da diyoruz. Ama nâzım genel bir ifadedir; zira bu, şiiriyeti yetkin olmayan metin-

ler için de kullanılan bir tabirdir. Mamafih har şair, aynı zamanda nâzımdır; lakin her nâzım şair değildir. Kimi nâzımlar müteşairdir.

Şair, söz hendesesini bilir. Bu meyanda o, söz mühendisi yahut mimari olarak nitelendirilebilir. O, müşahade ve hissettiğini "silk-i mânâ" olan nazım ipliğine dizerek şiire hayat verir. Burada şairin psikolojik yapısını, yetişmesini ve yetkinliğini mevzu edecek değiliz; fakat onun fıtraten ilhama açık, hayatın mûsikisini duyumsayan bir kabiliyet ve muhakeme melekesine sahip bir idrake sahip olduğuna işaret etmeliyiz. Eskilerin tanımıyla, bir "dalgıç"tır; mâna denizine dalar, oradan inci mercan dererek şiirine hayat verir. O mâna denizi, bazen şairin yaşadığı zaman, mekân ve muhit üçgenidir. Bazen de "sadır"da demlenen umut, nedâmet ve geleceğe dair endişedir. Demem o ki, mâna denizi sınırları olmayan bir ummandır. Ancak o denize rengini veren, dünya görüşüdür. Dünya görüşünü oluşturan ana kaynak da ekseriyetle dindir.

İlham, Socrates'in dediği gibi bir anda gelen "cezbe" hâli midir? Bu ayrı bir konu; ama şu kadarını söyleyeyim, Türkçede başlangıçta baksı, bahşı ve ozan gibi ismilerle anılan şair bir şamandır ve ekseriyetle cezbe hâlinde şiirini söylemiştir. Bu söyleyiş bilahare bizde "âşık" kimliğine hayat verecektir. Âşık, ya hakiki anlamda aşk derdine düşerek yahut da rüya aleminde içtiği "bâde" olarak isimlendirilen esrüğün verdiği cezbeyle şiirini söyler. Bunlardan başka bir "yoldan" gelmek de âşığın ilhamına kaynak teşkil eder. Bu demektir ki bir ustaya çırak olarak, ondan ve onun geldiği gelenekten yararlanarak, ustaları dinleyerek ve ezberleyerek o ilhama erişecektir. Eğer o, tasavvufi gelenekten gelen bir sâlik, tâlib yahut derviş ise mürşidin sohbeti, muhabbeti, telkinleri ve talimlerinin etkisiyle, girdiği zikir meydanlarında devşirdiği hâl ve çektiği esmânın tesiriyle "vecd" adı verilen mâna denizine gark olacak; oradan devşirdiği mânayı şiir diliyle terennüm edecektir. Dolayısıyla şair, ân içinde anlamın peşinde olan bir kâşiftir.

Zamanla şair, aşk ve derviş vasfından öte bir ehl-i hünere tebdil ettiğinde, şiir bir ilim olarak varlık sahnesinde yerini almıştır. Artık şairlik, öğrenilen bir sanat hüviyetini haizdir. Böylece şair, söyleyenden ziyade yazana evirilecek ve şiir mecmuaları, divanlar, mesneviler ve nihayet şiir kitapları hayatımızı zenginleştirecektir. Bu evirilme sürecinde o, hüner göstermeyi, söz hendesesi yapmayı ve hayata dair gözlem yapmayı önceleyecektir. Fakat burada da yine onun bir fikri duruşu, dünya görüşü, insan ve toplum telakkisi olacaktır. O, düşüncelerini, duygularını, hayallerini, belki ihtiraslarını ve arzularını dile getirecektir. Demem o ki, şairin vasfı ne kadar değişirse değişsin, ortaya koyduğu eserin adı daima şiir olacaktır.

Şair, şiir diliyle metafizik bir dünya inşâ eder. O, kadim şairlerin bazen "söz mülkü" olarak tavsif ettiği bu dünyanın "sultânı" olacaktır. Muktedir nice sultân nisyan ırmağında yok olurken, sözü yerli yerince ve ölçülü söyleyen şair, beden kafesinden azade olduktan sonra da anılacak, bir bakıma şiirleriyle zamanı aşacaktır. Zamanı aşan şair, "bikr-i mânâ"ya eren ve "mısra-ı berceste" söyleyen şair-dir. Ondaki bu kalıcılığı gören nice hükümdar, himâyeci (patronaj) vasfıyla onu destekleyecek; böylece medhiye ve mersiye adı verilen kasideler ya-zılacaktır. Kendinden umulan himayeyi göremeyen şair, hükümdarlar, beyler ve paşalar gibi devletlü-ler için hicviyye kaleme alacaktır.

Şairin, hususen bizim şairimizin temel kaynağı, onun dünya görüşünü ve hayat tasavvurunu inşa eden Kur'ân-ı Kerîm ve ona rehberlik eden Hz. Peygamber'in hadisleridir. Elbette diğer ilimler, felsefi görüşler, kadim bilgeliğe ait malumatlar, mitoloji, destanlar ve içinde yaşanılan zamanın sosyolojisi de şiirin kaynağıdır. Savaşlar, göçler, doğal felaketler ve kişisel tecrübeler… Hatta hurda bilgiler. Bütün bunlar, şairin mâna incisi devşirmek için daldığı ummanın birer parçalarıdır. Lakin bunların ötesinde mûsikinin ayrı bir yeri vardır. Bir bakıma şair, sözcüklerle hayatın bestesini yapar.

Hülasa

Şiir, edebiyat kavramının münderecatı içinde yer edinen türlerin belki de en kadim olanı; ama okundukça tazelenen, muhatabını bulduğunda yeniden mâna ve musikiye kavuşan bir sanattır. Bu bakımdan "din" ve "sanat" kavramlarına şiir ekseninde bakma denemesi yapmış olduk. Evet, sübjektif bir dil evrenine sahip; duygu, tecrübe ve bilgi hamûlesiyle muhatabı üzerinde derin tesir oluşturan bir dil… Bu sebeple de zaman ırmağına karşı dirençli bir sanat. Asırlar öncesinden söylenen yahut yazılan bir şiirin bugün okunduğunda bizi kuşatması bu sebepledir. Dolayısıyla pek çok bilge (hekîm), dinî duygu ve düşünceyi yaymak, ferdin manevî anlamda tekâmülünü temin etmek ve toplum huzurunu temin sadedinde şiir dilinin imkânlarından yararlanmıştır. Bu meyanda Pîr-i Türkistan'ın söylediği hikmetlerle dilimizi hakikat dili haline getirmesiyle "irfânî şiir" arkı vücut bulmuştur. Bu ark, bestelenerek ilâhi, şarkı ve türkü formatında okunarak bugünlere gelmişti



OTURUMLAR

NEBEVÎ ÖĞRETİDE ESTETİK TASAVVURU

EMİNE DEMİL[1]

Özet

Estetik, insandaki güzelliği ve güzelliğin insanın zihin kodlarındaki, düşünce ve duygularındaki tasavvurunu içinde barındıran bir kavramdır. Estetik, güzelin cevherini araştırır. Bu meyanda estetik, güzeli tasavvur edip onun mahiyetini sorgulayan düşünme sanatıdır. Estetik hem tabiattaki hem de sanattaki güzelliği keşfetmeyi amaçlar. İslâm estetiğinin ise metafiziksel bir boyutu vardır. Bu meyanda İslâm estetiği, derinliği ve ruha insicam eden yapısı ile modern estetikten farklılık arz etmektedir. İslâm estetiği suret ile mânanın uyumunu yansıtıp bu insicama yaslanır. Allah Resûlü de hadislerde İslâm'daki estetiğe vurgu yapmıştır. Hadislerde bilhassa ziynet sözcüğü maddî ve mânevî süs ve güzelliği ifade etmek için kullanılmıştır. Resûlullah: "*Allahım! Bizi iman süsüyle süsle!*" diye dua etmiş, bu meyanda iman ile ziyneti özdeşleştirmiştir. Güzellik denilince akla, ahenkli, dengeli ve ölçülü oluş ve zarafet gelir. Zarafet deyince de Allah Resûlü. Zira ondaki zarafet onun söz, tutum ve davranışlarına, oturuşuna, kalkışına, yemesine-içmesine, giyimine ve kuşamına, konuşmasına, susmasına, tebessümüne yansımıştır. Ahlâkıyla, davranışlarıyla, jest ve mimikleriyle son derece zarif bir fıtrata sahip olan Resûlullah'ın sîreti onun bu yönünü gösteren birçok anekdotla doludur. Bu anekdotlardan birisi şöyledir: "Resûlullah'ın biricik oğlu İbrahim on sekiz

[1] Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, Hadis Ana Bilim Dalı, Nevşehir Türkiye, eminedemil@nevsehir.edu.tr, ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5966-4651

aylık iken rahatsızlanıp vefat etmişti. Sevgili oğlundan ayrılmak onu derinden üzmüş ve gözyaşlarına hâkim olamamıştı. Büyük bir hüzünle oğlunu mezarına koyduğu esnada kerpiçle örtülen mezarda bir açıklık görmüştü. Hemen bu açık bölümün kapatılmasını istemişti. Etrafındakiler bunun sebebini sorunca: "Bu ölüye ne fayda ne de zarar verir, fakat insanların gözüne hoş görünür. Biriniz bir iş yaptığında onu en güzel şekilde yapsın. Zira Allah bir kimsenin, işini sağlam bir şekilde yapmasından hoşlanır!" buyurdu. O böyle bir hâlet-i rûhiyye içinde dahi sevgili oğlunun mezarındaki küçük bir açığı kapatıp bakanlara hoş ve güzel görünecek şekilde düzelttirmeyi ihmal etmemiştir. Bu çalışmada ise nebevî öğretide estetik tasavvurunu ve Allah Resûlü'nün şemâilini estetik kavramı çerçevesinde ele alacağız.

Anahtar Kelimeler: Hadis, Hz. Peygamber, Şemâil, Estetik, Tasavvur

THE CONCEPT OF AESTHETICS IN PROPHETIC TEACHINGS

Abstract

Aesthetics is a concept that encompasses the conception of beauty and beauty in human mind codes, thoughts and emotions. Aesthetics investigates the essence of beauty. In this sense, aesthetics is the art of thinking that envisions beauty and questions its essence. Aesthetics aims to discover beauty in both nature and art. Islamic aesthetics, on the other hand, has a metaphysical dimension. In this respect, Islamic aesthetics differs from modern aesthetics with its depth and its structure that connects to the soul. Islamic aesthetics reflects the harmony of form and meaning and relies on this harmony. The Messenger of Allah also emphasized aesthetics in Islam in hadiths. In the hadiths, the word *zīnah* (adornment) is used to express material and spiritual ornamentation and beauty. The Messenger of Allah prayed: "O Allah, adorn us with the adornment of faith!" and in this context, he identified faith with adornment. When we think of beauty, we think of harmony, balance, moderation, and elegance. And when we think of elegance, we think of the Messenger of Allah. His elegance is reflected in his words, attitudes and behaviors, including his sitting, rising, eating, drinking, dressing, talking, silence and smile. The life of the Prophet Muhammad who had an extremely elegant nature with his morals, behavior, gestures and mimics, is full of many anecdotes showing this aspect of him. One of these anecdotes is as follows: "The Messenger of Allah's only son Ibrahim was eighteen months old when he fell ill and passed away. He was deeply saddened by the separation from his beloved son and could not control his tears. As he laid his son in his grave with great sadness, he saw an opening in the grave covered with mud bricks. He immediately asked that this open section be closed. When those around him asked the reason for this, he said, "This will neither benefit nor harm the dead, but it will be pleasing to the eyes of people. When one of you does a work, let him do it in the best way. For Allah likes it when a person does his work in a sound manner!" Even in such a sta-

te of mind, he did not neglect to close a small gap in the grave of his beloved son and fix it so that it would look pleasant and beautiful to those who looked at it. In this study, we will discuss the concept of aesthetics in the Prophetic teaching and the *shamāil* (appearance) of the Messenger of Allah within the framework of the concept of aesthetics.

Keywords: Hadith, Prophet, Shamāil, Aesthetics, Conception

Giriş

Estetik, insandaki güzelliği, güzelliğin insan belleğindeki ve duygularındaki tesirini konu edinir. Estetik ayrıca tabiattaki ve sanattaki güzelliği keşfeder. İslâm estetiğinin ise metafiziksel bir boyutu vardır. İslâm düşüncesinde güzellik her şeyden önce ilâhî bir gerçeklik ve bir değer olarak tasavvur edilir.

Kur'an'da güzel olan her şey ve her yaratılandaki güzellik, müşahede edeni güzel yaratana, yüce sanatkâra ulaştırır. Haşr sûresinde ilâhî iradenin güzelliği şöyle tasvir edilir: "*O, var eden, güzel yaratan, yarattıklarına şekil veren, en güzel adlar kendisinin olan Allah'tır.*"[2] Allah Resûlü de hadislerde İslâm'daki estetiğe vurgu yapmıştır. Hadislerde bilhassa ziynet sözcüğü başta iman olmak üzere mânevî süs ve güzelliği ifade etmek üzere kullanılmaktadır.

Güzelliğin ve zarafetin en güzel timsali Allah Resûlü'dür. Zira yaratılışıyla, güzel ahlâkıyla ve davranışlarıyla son derece zarif bir fıtrata sahiptir. Resûlullah'ın şemâiline dair rivâyetler, onun bu yönünü gösteren birçok anekdotla doludur. Onda sadeliğin güzelliği vardır. Her hâl ve hareketi zariftir. Nitekim ashaptan Berâ b. Âzib, "kırmızı bir elbisenin içinde saçları güzelce taranmış halde Resûlullah'tan daha güzel birisini görmediğini" belirterek onun güzel yaratılışına işaret etmiştir.

Bu çalışmada ise estetik kavramını, İslâm'ın estetik tasavvurunu, Kur'an'da estetiği, nebevî öğretide estetik tasavvurunu betimleyecek ve Allah Resûlü'nün şemâilini estetik kavramı çerçevesinde ele alacağız. Allah Resûlü'nün (s.a.v.), suretindeki güzelliği, bu bağlamda boyu, saçları ve kokusu başta olmak üzere bedenindeki güzelliği tasvir eden rivayetleri nakledeceğiz.

1. Estetik Kavramı

Estetik kavramı, Yunanca "aisthesis" veya "aisthanesthai" sözcüğünden türetilmiş olup, duyum ve algılama mânalarında "duygu ilmi" demek-

---

2 el-Haşr 59/24.

tir.[3] Ayrıca “duyum, duygular, algı ve duygusal yönde algılama” şeklinde de tanımlanmaktadır.[4] Bu mânada estetik, duyulur algının, duygusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilimdir.[5] Estetik, Arapça’da “ilmü’l-cemâl” şeklinde nitelendirilmektedir.[6] Güzellik duygusuyla ilgili olan estetik; güzelliği ve güzelliğin insan belleğindeki ve duygularındaki tesirlerini içinde barındırmaktadır. Estetik, güzel üzere düşünür ve onun mahiyetini sorgular. Dolayısıyla estetik, güzel üzere düşünme sanatıdır.[7] Allah Resûlü ise güzelliği “hoşlanma duygusu” olarak betimlemiştir.[8] İslâm’da estetik kavramı eylemsel güzelliği de ifade eder.[9] Allah Resûlü (s.a.v.), “*Allah güzeldir, güzel olanı sever.*” buyurmuştur.[10]

İslâm sanatının cevherini estetik teşkil eder. Bu meyanda estetiğin hem maddî hem de mânevî boyutu söz konusudur. Gazzâlî (öl. 505/1111) güzelliğin mânevî boyutuna değinir. Ona göre duyu organları ve akıl maddî boyutu tasavvur ederken, kalp mânevî boyutunu idrak eder. Gazzâlî’nin ifadesiyle, güzellik hem kalple hem de bâtınî sıfatlarla anlaşılabilecek bir mahiyete sahiptir. “Ona ruhumdan üfürdüğümde…” âyeti[11] insanın rûh-i ilâhînin nefhasına sahip olması şeklinde telakki edilmiştir.[12] Bu meyanda Gazzâlî; “Tamlık arz eden bir estetik tecrübede ilim vardır, hâl vardır, efʻâl vardır. Kalpte ilim hasıl olunca kalbin hâli değişir, kalbin hâli değişince, organların fiilleri değişir, Fiil hâle, hâl ilme, ilim de tefekküre bağlıdır. İşte Allah’ı sevenin hâli de böyle olmalıdır.” demektedir. [13]

Bize göre, İslâm’da estetik, kalplerdeki özün somutlaşmış şeklidir. İnsanlar kalplerindeki duygu ve düşünceleri estetik tasavvuru ile şekillendirir. Estetik, dilin eli, elin dilidir. Zihin kodlarının mizanı, gönüllerdeki imanın teza-

---

3 Beşir Ayvazoğlu, *İslâm Estetiği* (İstanbul: Ağaç Yayınları, 1992), 146.

4 İsmail Tunalı, *Estetik* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005), 13.

5 Osman Mutluel, “İslâm Estetiğine Genel Bir Yaklaşım”, *Akademik Araştırmalar Dergisi* 52 (2012), 36.

6 Beşir Ayvazoğlu, “İlmü’l-Cemâl”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 22/146.

7 Aydın Işık, *Din ve Estetik* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2013), 29-30.

8 Ebû Îsâ Muhammed b. Îsâ et-Tirmizî, *Sünenü’t-Tirmizî* (Beyrut: Müessesetü’r-Risâle, 1438/2017), “Cenâiz”, 18.

9 Ramazan Altıntaş, “İslâm Sanatının Tevhîdi Temelleri”, *Kozmolojik Dengenin Sanatsal Tezahürleri İslâm Sanatları* ed. İbrahim Özcoşar vd. (İstanbul: Divan Kitap, 2021), 27.

10 Ebu’l-Hüseyn Müslim b. el-Haccâc el-Kuşeyrî Müslim, *Sahîhu Müslim* (Beyrut: Müessesetü’r-Risâle, 1437/2016), “İman”, 93; Süleymân b. el-Eş’as b. İshâk Ebû Dâvûd es-Sicistânî, *Sünen-i Ebî Dâvûd* (Beyrut: Müessesetü’r-Risâle, 1436/2015), “Libâs”, 14; Nesâî, Zînet”, 54.

11 el-Hicr 15/29.

12 Altıntaş, “İslâm Sanatının Tevhîdi Temelleri”, 30.

13 Gazzâlî, *İhyâ’*, 4/767-769.

hürü, iradenin ölçüsü, ruhun sinerjisi ve ruhtaki güzelliği yansıtan bir aynadır. Estetik, aklı şekillendiren, hikmeti güzelleştiren, ilimlere hüccet olan ve medeniyetlere özgünlük kazandıran bir mahiyete sahiptir. İnsanın sinesindeki sırlara perde aralayan, çehresinde göz ve gönül sürûru taşıyan, her dönemi ayna gibi yansıtan, geçmişi geleceğe taşıyan sihirli bir bedîa ve Rabbânî bir harikadır, hakikatin bir parıltısıdır.

2. İslâm Sanatında Estetik Tasavvurunun Temel İlkeleri

İslâm sanatında hüsn, güzellik, çokluğun birlik içinde erimesi mânasındadır. İlâhî harmoniyi, uyumu tasvir etmektedir. Çoklukta birlik ilkesi güzelliği betimleyen biçimsel ilkelerdendir.[14] İslâm'da ilâhî bir ilke olan tevhidi esas alan estetik tasarım öncelenmiştir. İslâm'ın estetik ve sanat anlayışı tevhid prensibini esas almış, tevhidî tasavvuru zihinlere nakşetmiş, Allah Teâlâ'nın sonsuz kudretini, O'ndan başka hiçbir ilâhın olmadığını betimlemiştir.[15] Bu meyanda doğrudan doğruya figürden kaçınarak nonfigüratif ve soyut formlara yönelmiştir. Figürleri cansızlaştırma ve hem tabiattan alınan şekiller stilize edilerek asıl kaynağından uzaklaştırılarak teşbihten kaçınılmış, hem de resim nakşa dönüştürülmüştür.[16]

Kur'an'da estetik, edebî tasvir, tecsim ve teşhir ile bir bütünlük arz etmektedir. Bu husus da kişinin zihin kodlarında zaman ve mekânın ötesinde sonsuzluk düşüncesine zemin teşkil etmiş, metafiziğe ve ilâhî olana kapı aralamıştır. Bu meyanda İslâm estetik tasavvurunun bir diğer esasını "soyutlama" kavramı teşkil etmektedir.[17] Soyutlama, sanatın biçim ve şekilden metafiziğe, ebediliğe meyletme arzusunu ifade eder. Soyutlama ilkesinin özünde maddeden arındırılarak metafizik âleme, ilâhî, müteâl varlığa ulaşma gayesi bulunmaktadır. Bu sebeple İslâm estetik ve sanatı, mücerret (soyut), subjektif (enfüsi) ve figürsüz (non-figüratif) unsurlardan müteşekkildir.[18] Üslûplaştırma ise İslâm sanat ve estetiğinin tevhid ilkesine dayalı bir diğer ilkesidir. Bu ilkede eşya sadeleştirilir ve bir çeşit girift geometriye dönüştürülür.[19]

---

14 İsmail Tunalı, *Estetik* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998), 224-225.

15 Mehmet Yolcu-Ramazan Barman, "İslâm Sanatının Karakteristik Özellikleri", *Kozmolojik Dengenin Sanatsal Tezahürleri İslâm Sanatları*, ed. İbrahim Özcoşar vd. (İstanbul: Divan Kitap, 2021), 16.

16 Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 1997), 36-37.

17 Komisyon, *İslâm Sanatı ve Mimarisi* ed. Markus Hattstein-Peter Delius, çev. Nurettin el-Hüseynî (İstanbul: Literatür Yayınları, 2007), 48-49.

18 Uğur Atan, "İslâm Görsel Sanatına Kuramsal Bir Bakış", *VI: Dinî Yayınlar Kongresi-İslâm Sanat ve Estetik-* (29-30 Kasım 01 Aralık 2013), İstanbul 2014, 601.

19 Yolcu-Barman, "İslâm Sanatının Karakteristik Özellikleri", 20.

Kısacası İslâm sanatında, ilâhî olan merkezdedir, İslâmî sanatın tutkusu, ilâhî, aşkın olandır. İslâmî estetik öğretide, ilâhi varlıkla temaşa süreklilik arz etmektedir.[20]

3. Kur'ân-ı Kerîm'de Estetik Tasavvuru

Kur'ân-ı Kerîm'de Yüce Allah, "En güzel isimler O'na aittir."[21] buyurmaktadır. Bu isimler, Allah Teâlâ hakkında yücelik ve aşkınlık ifade eder. Bu meyanda "mutlak güzel" diye nitelenmesi gereken varlık sadece Allah Teâlâ'dır ve maddî âlemdeki güzellikler O'nun güzel isimlerinin ve sıfatlarının çeşitli derecelerde tecellisidir."[22] Allah Teâlâ, her şeyi ilk kez yarattığı için, mahlûkattaki her türlü vasıf, özgünlük, şekil, renk, zevk, ahenk, güzellik ve zarafet O'nun güzel isimlerinin bir tecellisidir. Varlıklardaki güzellikler, Allah Teâlâ'nın cemâl sıfatının tecellisinden ibarettir.[23] Müslümanlar güzellik deyince mutlak güzelliğin görünen âlemdeki içkinliğini anlamışlardır. Bu bağlamda gülün güzelliği Allah'ın cemâl sıfatının ondaki görünüşüdür. Buna göre, aşkla kendini beğenen Allah'ın güzelliği bütün güzelliğin kaynağını teşkil etmektedir.[24]

Allah'ın güzelliği, O'nun isim ve sıfatlarındadır. O'nun kemâlini ifade etmektedir. Bununla beraber Yüce Allah'ın Musavvir isminin de bir tecellisidir. Bu meyanda Kur'ân-ı Kerîm'de, "*Allah size şekil verip suretinizi en güzel şekilde yaratmıştır. Dönüş O'nadır.*"[25], "*Sonra bu alaka (aşılanmış yumurta) olmuş, derken Allah onu insan biçiminde yaratıp şekillendirmişti.*"[26] "*Rabbinin yüce adını tesbih et. O, yaratıp şekil vermiştir.*"[27] "*Karşılıklı konuşan arkadaşı ona hitaben: 'Sen, dedi, seni topraktan, sonra nutfeden (spermadan) yaratan, daha sonra seni bir adam biçimine sokan Allah'ı inkâr mı ettin?*"[28] "*O ki, seni yarattı da seni düzgün yaratılışlı ve âzâları tam bir insan yaptı; nihâyet seni ölçülü ve dengeli kıldı.*"[29]; "*Nef-*

---

20 Turan Koç, "Sanat", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2009), 34/93.

21 el-A'râf 7/180; el-İsrâ 17/110; Tâhâ 20/8; el-Haşr 59/24.

22 Gazzâlî, *İhyâ'*, 4/305-306.

23 Süleyman Uludağ, "Cemâl", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1993), 7/296.

24 Ayvazoğlu, "İlmü'l-Cemâl", 22/148.

25 et-Teğabun 64/3.

26 el-Kıyâmet 75/38.

27 el-A'lâ 87/1-2.

28 el-Kehf 18/37.

29 el-İnfitar 82/7.

se ve onu şekillendirene yemin olsun ki"[30] buyurularak tasvirin estetikle bütünleşen boyutu vurgulanmaktadır.

Yaratılışın estetikle bütünleştiğine işaret eden bir diğer âyette "*Allah'ın boyasından daha güzel boyası olan kimdir?*"[31] buyurularak zerreden küreye O'nun yarattığı canlı cansız her şeyde farklı ve bambaşka bir güzellik, insanı âciz bırakan bir sanat olduğuna dikkat çekilir. O kadar ki, mecâzî bir ifade de olsa Kur'an'da Allah Teâlâ, "Sıbgatullâh" ifadesini kullanır ki bu bağlamda "Allah'ın boyasından, Allah'ın renginden" söz eder ve "Boyası Allah'ınkinden daha güzel olan kimdir?" buyurarak beşeriyete meydan okur.

Kur'an'da insanın güzel yaratılışına da dikkat çekilerek "*Muhakkak ki biz insanı en güzel şekilde yarattık.*"[32] buyurulmaktadır. Esasında insanın en güzel şekilde yaratılışı, Allah Teâlâ'nın "*Ona ruhundan üflemesi*"[33] dolayısıyladır. Bu bağlamda insandaki estetik tasavvurunun cevherini "Ona ruhundan üflenmesi" teşkil etmekte, Allah'ın halk edişinin en güzel örneği insanın yaratılışında tecelli etmektedir. Allah beşer olan insanı kupkuru bir çamurdan, şekillenmiş bir balçıktan yaratmış, ona bir can-ruh (nefs) üfleyerek onu güzelleştirmiştir. İnsana has olan bu ayrıcalıklı yaratılış onu oldukça değerli kılmıştır. İnsanda akıl olarak tecelli eden bu değer, insanı diğer canlı yaratılmışlardan farklı kılan en mühim unsur olmuştur. Tefekkür eden akıl sahibi olarak bir insan, yaratılmış bütün her şeye karşı sorumluluk sergilerken kendi iradesi ile birlikte zihinsel bir süreç yaşamaktadır. Dolayısıyla tam bu noktada kendisini ahsen/güzel kılan vasıf tezahür etmektedir.[34] Ayrıca Kur'ân-ı Kerîm'de: "*Muhakkak ki biz, Âdemoğulları'nı/insanları çok faziletli kıldık. Onları karada ve denizde taşıdık. Onları, güzel ve temiz olan yiyeceklerle rızıklandırdık ve onları, yaratmış olduğumuz varlıkların birçoğundan üstün kıldık.*" buyurulmuştur.[35] Bu âyette yer alan "*Biz faziletli kıldık.*" ifadesi, güzel biçim, temiz mizaç ve üstün kabiliyetler vermek suretiyle şereflendirmek mânasındadır. Ayrıca "*Yaratan Rabbi'nin adıyla oku! O, insanı pıhtılaşmış kandan/alaktan yarattı. Oku! Kalemle öğreten, insana bilmediğini bildiren Rabbin, en*

---

30 eş-Şems 91/7.

31 el-Bakara 2/138.

32 et-Tin 95/4.

33 el-Hicr 15/29; es-Secde 32/9; Sa'd 38/72.

34 Mehmet Gedik, "İlmü'l-Cemal (Estetik İlmi)' ve İnsan İlişkileri", İslâm Sanatları Kozmolojik Dengenin Sanatsal Tezahürleri, ed. İbrahim Özcoşar vd. (İstanbul: Divan Kitap, 2021), 159-160.

35 el-İsrâ 17/70.

büyük kerem sahibidir."[36] "*İnsanı O yarattı, ona anlamayı ve anlatmayı öğretti.*"[37] âyetlerinin izahı mahiyetindedir.

Kur'an'da göklerin yaratılışındaki estetiğe şöyle işaret edilmektedir: "And olsun biz, gökte burçlar yaptık ve onu bakanlar için süsledik."[38] "Rahman'ın yaratmasında bir aykırılık uygunsuzluk göremezsin."[39] Bu âyetler, yaratılan her şeyin hem örneksiz hem de mükemmellik bakımından benzersiz oluşunu tasvir etmektedir. Bu hususu İbnü'l-Arabî'nin şu ifadesiyle izah etmek mümkündür: "Bütün âlem bir mâna için varlığa gelen sözcüklerdir ve bu sözcükler Allah'ın varlığının tezahürleridir. O, ahkâmını o sözcükte, âlemde izhar etmiştir. Zira onun zâtı, ahkâmını zuhur etmesi için bir mahal değildir. Mâna nasıl her harfe bitişik ise, Allah da âleme öyle bitişiktir."[40] diyerek Yüce Yaratıcı'nın yaratma sıfatına işaret etmektedir.

Kur'an'da hayvanların yaratılışının da estetik kavramı çerçevesinde tasvir edildiği görülür: "Binmeniz ve süs için atları, katırları ve merkepleri yarattı."[41] "Akşamleyin meradan getirdiğiniz, sabahleyin meraya götürdüğünüz zaman hayvanlarda sizin için bir güzellik vardır."[42] buyurularak at, katır ve eşek gibi hayvanların, sahipleri için ziynet vesile kılındığına dikkat çekilir.

Kısacası Kur'an'da "Yaratanların en güzeli Allah ne yücedir."[43] buyurularak güzelliğin kaynağının Allah Teâlâ olduğu vurgulanmıştır. Bunun yanı sıra hüsn/güzellik kavramının, Allah Teâlâ'nın bir sıfatı olduğuna işaret edilmiştir. Allah göğü yıldız ve gezegen gibi şeylerle süslediği gibi yeryüzünü de değişik şeylerle süslemiş ve bunları da insanlardan hangisinin daha güzel kulluk yapacağını ortaya çıkarmak için bir imtihan vesilesi kılmıştır. Nitekim Kur'an'da: "İnsanların hangisinin daha güzel amel yaptığını deneyelim diye şüphesiz biz yeryüzündeki şeyleri ona bir ziynet yaptık."[44] buyurulmaktadır.[45]

---

[36] el-Alak 96/4.
[37] er-Rahmân 55/3-4.
[38] el-Hicr 15/16.
[39] el-Mülk 67/3.
[40] Geniş bilgi için bk. Tahir Uluç, *İbni Arabi'de Sembolizm* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2007).
[41] en-Nahl 16/8.
[42] en-Nahl 16/6.
[43] el-Mü'minun 23/14.
[44] el-Kehf 18/7.
[45] Hüseyin Çelik, "Kur'ân ve Sünnet Perspektifinden 'Estetik' Kavramına Bakış", *İslâm Sanatları Kozmolojik Dengenin Sanatsal Tezahürleri*, ed. İbrahim Özcoşar vd. (İstanbul: Divan Kitap, 2021), 181.

4. Hadislerde Estetik Tasavvuru

Hadislerde ziynet manevî süs ve güzelliğe işaret etmektedir. Allah Resûlü (s.a.v.) iman ile ziyneti özdeşleştirerek, "Allahım! Bizi iman süsüyle süsle!" buyurmuştur.[46] Güzellik, insanın özünde, cevherindedir, fakat dışarıya söz ve fiillerine yansımalıdır. Bu meyanda Allah Resûlü (s.a.v.); "Kur'an'ı seslerinizle süsleyin. Zira güzel ses Kur'an'ın güzelliğini daha da artırır."[47] buyurmuştur.

Estetik ve güzellik, bir bütün olarak edep ve ahlâk prensipleri dikkate alınarak gelişim göstermelidir.[48] Bu bağlamda Allah Resûlü (s.a.v.), "*Şunu kesin olarak bilin ki, Allah güzeldir ve güzelliği sever.*"[49] buyurarak bu hususa işaret etmiştir. Ayrıca "*Allah Resûlü (s.a.v.), bir gün, "Kalbinde zerre kadar kibir bulunan kimse cennete giremez.*" buyurdu. Bunun üzerine sahâbeden birisi, "Fakat elbisesinin ve ayakkabısının güzel olmasını isterse" şeklinde sorduğunda Nebî (s.a.v.), "*Allah güzeldir ve güzeli sever, halbuki kibir, hakkı uzaklaştıran ve insanları hakir gören şeydir.*" cevabını vermiştir.[50]

5. İslâm'da Estetik Tasavvuru Çerçevesinde Hz. Peygamber'in Şemâili

Ahlâkıyla, söz ve fiilleriyle, jest ve mimikleriyle son derece zarif olan Allah Resûlü'nün sîret ve şemâilinde güzelliğe dair pek çok anekdot vardır.[51]

5.1. Şemâili

"Şeml" sözcüğünün çoğulu olan ve "tabiat, huy, mizaç ve karakter mânalarına gelen şemâil,[52] Hz. Peygamber'in beşerî yönünü ve şahsî hayatını tasvir eder. Hz. Peygamber'in bilhassa beşerî ve fiziki vasıfları İslâmî kaynaklarda ayrıca hilye şeklinde de nitelendirilmiştir. "hilye", "süs ve ziynet"

---

46 Nesâî, "Sehiv", 62.

47 Abdullah b. Abdurrahman ed-Dârimî, *Sünenü'd-Dârimî* (Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 1438/2017), "Fedâilu'l-Kur'ân", 34.

48 Ebû Süleymân Hammâd b. Muhammed el-Hattâbî, *Meâlimü's-sünen şerhu sünen-i Ebî Dâvûd* (Riyâd: Mektebetü'l-Meârif, 2010), 3/326.

49 Müslim, "İman", 147; Ebû Dâvûd, "Daavât", 83; Ebû Abdillâh Muhammed b. Yezîd İbn Mâce, *Sünen-i İbn Mâce* (Beyrut: Müessesetü'r Risâle, 1434/2013), "Dua", 10.

50 Müslim, "İman", 147.

51 Geniş bilgi için bk. Bilal Ferhat Ahlatcıoğlu, *Hz. Peygamber'in Estetik ve Güzellik Anlayısı-Buhârî Örneği* (Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018).

52 Ebu'l-Fadl Muhammed b. Mükerrem el-Ensârî İbn Manzûr, *Lisânu'l-Arab* (Kâhire: Dâru'l-Maârif, t.y.), 16/2332.

mânalarının yanı sıra "hilkat, sıfat, suret, bizzat fiziki bakımdan nitelendirmek" mânasındadır.[53]

Allah Resûlü'nün şemâiline dair kaynaklarda şu hadisler nakledilmektedir: Rebîa b. Abdirrahmân şöyle nakletmiştir: "Enes b. Mâlik'i Resûlullah'ın (s.a.v.) niteliklerini anlatırken gördüm. O şöyle dedi: "O insanlar arasında ne uzun ne kısa, fakat uzuna daha yakın boylu idi. Kırmızıya çalan bir ten rengi vardı. Ne aşırı beyazdı ne de esmerdi. Saçları ne dümdüz ne de çok kıvrımlı idi, hafif dalgalı idi. Kırk yaşındayken ona vahiy indirildi. Mekke'de on yıl kaldığı süre boyunca vahiy ona nazil olup durdu. Medine'de on yıl kaldı. Ruhu kabzedildiğinde başında ve sakalında yirmi beyaz tel yoktu. Rebîa şöyle dedi: "Saçlarından bir tel gördüm. O kırmızı idi. Sebebini sordum, kokuların etkisiyle renginin kırmızılaşmış olduğu söylendi."[54]

Ümmü Ma'bed şöyle anlatmaktadır: "Eşim Ebû Ma'bed, 'Bana Resûlullah'ı tasvir et' dedi. Ben de 'Elbette' dedim. 'O, tertemiz görünümlü ve latif birisiydi, yüzü aydınlıktı. Vücut yapısı güzeldi. Güler yüzlüydü. Ne şişman ne de zayıftı. Çok uzun boylu ve siyah tenli değildi. Beyaz tenliydi. Güzel ve ahenkli bir görünüşe sahipti. Oldukça ağırbaşlıydı. Gözlerinin siyahı ve beyazı belirgindi."[55]

Resûlullah'ı en güzel tasvir edenlerden bir diğeri üvey oğlu Hind'dir. Hz. Hasan dayısından, Allah Resûlü'nün hilkatini, şekil ve şemâilini tasvir etmesini istediğinde Hind, "Resûlullah (s.a.v.) bakışlarıyla, dolgun yüzüyle heybetli bir görünüme sahipti. Yüzü dolunay gibi parlıyordu. Saçı çözüldüğünde onu ayırır, yanlara salardı. Saçları çözülmediğinde kulak memelerini geçmezdi. Alnı oldukça genişti. Oldukça gür ve birbirine yakın hilâl gibi kaşları vardı. İki kaşının arasında bir damar vardı ki öfkeli hâllerinde kabarır, normal zamanlarda ise gözükmezdi. Burnu kemerli ve inceydi. Sakalı sık ve gür, yanakları ise düz idi. Ağzı geniş, ön dişlerinin arası seyrekti. Boynu heykellerin boynu gibi gümüş parlaklığındaydı. Vücudunun bütün âzâları birbiriyle oldukça uyumluydu. Sıkı etliydi. Karnı ile göğsü aynı hizadaydı. Avuçları ve ayakları irice ve kısaydı. Ayaklarının üstü öyle pürüzsüzdü ki üzerine su dökülse akar giderdi. Yürürken sağlam adımlarla hafif önüne eğilerek yürürdü. Adımlarını uzun ve hızlı atardı. Sakin ve vakarlı bir yürüyüşe sahipti. Bir tarafa dönüp baktığında, bütün vücudu ile birlikte dönerdi. Bakışlarını kısa tutardı. Yere bakışı göğe bakışından daha çoktu.

---

53 Komisyon, *Hadislerle İslâm* (İstanbul: DİB Yayınları, 2017), 6/223-224.

54 Buhârî, "Menâkıb", 23.

55 Ebû Bekr İbnü'n-Nebil İbn Ebû Âsım, *el-Ahâd ve'l-mesânî* (Riyâd: Dâru'r-Râye, 1991), 5/629-631.

Çoğunlukla göz ucu ile bakardı. Ashâbı ile birlikte yürürken, onları öne geçirir, kendisi arkasından yürürdü. Yolda karşılaştığı kimselere, onlardan önce hemen selâm verirdi."[56]

Bir diğer rivayette Enes b. Mâlik şöyle demiştir: "Resûlullah (s.a.v.) aşırı uzun boylu değildi, kısa da değildi. Soluk beyaz da değildi. Saçları ne çok kıvırcıktı ne de dümdüzdü. Allah onu kırk yaşının başında iken Peygamber olarak gönderdi. Mekke'de on yıl, Medine'de on yıl ikâmet etti. Allah altmış yaşın başında onun ruhunu kabzettiğinde saçında ve sakalında yirmi beyaz kıl dahi yoktu."[57]

Bu hususta el-Cuveyrî şunları aktarmaktadır: "Ben Ebû Tufeyl'e, Resûlullah'ı (s.a.v.) gördün mü?" dedim. O, "Evet, beyaz tenli, güzel yüzlü idi." dedi.[58] Ebû Tufeyl ayrıca şöyle dedi: "Resûlullah'ı (s.a.v.) gördüm. Yeryüzünde benden başka onu gören kalmadı." dedi. El-Cuveyrî şöyle dedi: "Ben de ona: 'Onu nasıl gördün?' dedim. O, "Beyaz tenli, güzel ve ölçüleri mutedil idi." dedi.[59]

5.2. Yaratılış İtibariyle En Güzel Olması

Güzellik deyince akla zarafet, zarafet denilince de Allah Resûlü gelir. Onun sîret ve şemâiline dair rivayetlerde onun güzel yaratılışına dikkat çekilir. Berâ b. Âzib, kırmızı bir elbisenin içinde saçları güzelce taranmış halde Resûlullah'tan (s.a.v.) daha güzel birisini görmediğini ifade etmiştir.[60] Bu bağlamda Berâ' b. Âzib: "Nebî (s.a.v.), omuzları arası geniş, uzuna yakın orta boylu idi. Kulak yumuşaklarına kadar ulaşan saçları vardı. Bir gün onu kırmızı renkli bir hülle giymiş gördüm. Ondan güzel hiçbir şey görmedim." demiştir.[61] Câbir b. Semüre," Mehtaplı bir gecede, Allah Resûlü'nü (s.a.v.) gördüm. Bir Resûlullah'a bir aya bakmaya başladım. Üzerinde kırmızı bir elbise vardı, o anda benim gözümde Allah Resûlü aydan daha güzeldi." demiştir.[62]

Berâ' b. Âzib, "Resûlullah (s.a.v.), hem yüzü itibariyle insanların en güzeli, hem de ahlâkı itibariyle en güzelleri idi. Ne aşırı derecede uzundu ne de kısa boylu idi." demiştir.[63]

---

[56] Ebû Îsâ Muhammed b. Îsâ et-Tirmizî, *eş-Şemâilü'l-Muhammediyye* (Beyrut: Müessesetü'l-Kütübi's-Sitte, 1412), 11.

[57] Müslim, Fedâil", 63.

[58] Müslim, "Fedâil", 98.

[59] Müslim, Fedâil", 98, 99.

[60] İbn Mâce, "Libâs, 20.

[61] Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmâîl el-Buhârî, *Sahîhu'l-Buhârî* (Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 1438/2017), "Menâkıb", 23; Müslim, "Fedâil", 91.

[62] Tirmizî, "Edeb", 47.

[63] Buhârî, "Menâkıb", 23; Müslim, "Fedâil", 93.

Böylesine bir güzelliğe sahip olan Allah Resûlü (s.a.v.), "*Allahım, benim yaratılışımı güzel kıldığın gibi ahlâkımı da güzelleştir.*" diye dua etmiştir.[64] "*Resûlullah (s.a.v.), insanların en güzeli idi, insanların en cömerdi idi, insanların en kahramanı idi.*" şeklindeki hadislerde Allah Teâlâ'nın nebîsine ikram ve ihsan buyurduğu güzellikler ve bunların kemâl belirten nitelikler olduğu beyan edilmektedir.

5.3. Yüzünün Ay Gibi Oluşu

Allah Resûlü'nün fiziki özellikleri hususunda teşbihin yaygın bir şekilde kullanıldığının güzel bir örneği "yüzünün ay gibi oluşuna" dair rivayettir. Berâ'a, "Nebî'nin (s.a.v.) yüzü kılıç gibi miydi?" diye soruldu. O: "Hayır, aksine ay gibiydi." diye cevap verdi.[65]

Câbîr b. Semura'dan şöyle nakledilmiştir: "Resûlullah'ın (s.a.v.) başının ve sakalının ön tarafları bir parça ağarmıştı. Fakat yağ süründüğü zaman bunlar görünmezdi. Saçı başı dağılırsa görünürdü. Sakalı oldukça sıktı. Bir adam: "Yüzü kılıç gibi mi idi?" deyince Câbir: "Hayır, aksine o güneş ve ay gibi idi. Yüzü yuvarlaktı. Ben (peygamberlik) mührünü omuzunun yanında güvercin yumurtası gibi gördüm. O da tenine benziyordu, dedi."[66]

Berâ', Allah Resûlü'nün yüzünün yuvarlaklık ve parlaklık niteliklerini kendisinde topladığını belirtmiş, onun yüzünü aya benzetmiştir. Bu ise o dönemin güzellik anlayışını tasvir eder niteliktedir.

5.4. Misk Gibi Kokması

Allah Resûlü'ne duyulan derin muhabbetin ve özlemin tezahürlerinden birisi de onun hoş kokulu olduğuna dair rivayetlerdir. Bu bağlamda Enes b. Mâlik "Ondan daha güzel kokan birini görmedim." demişti.[67]

Ebû Cuheyfe şunları nakletmiştir: "Resûlullah (s.a.v.) öğle sıcağında Batha'ya çıktı. Abdest aldı, sonra öğle namazını iki rekât, ikindi namazını iki rekât olarak kıldı. Önünde de bir harbe vardı." Bu hadiste Avn, babası Ebû Cuhayfe'den rivayetinde şu fazlalığı da eklemektedir: "Bu harbenin arka tarafından kadınlar gider, gelirdi. İnsanlar kalkıp onun ellerinin tutup, ellerini yüzlerine sürdüler. Ebû Cuhayfe dedi ki: "Ben de onun elini aldım, yüzüme koydum. Kardan daha soğuk, kokusunun da miskten daha hoş olduğunu gördüm."[68]

---

64 Ebû Abdullah Ahmed b. Muhammed eş-Şeybânî Ahmed b. Hanbel, *el-Müsned* (Ürdün: Beytü'l-Efkârid'd-Düveliyye, 2005), 1/403.

65 Buhârî, "Menâkıb", 23.

66 Müslim, "Fedâil", 109.

67 Ahmed b. Ali el-Mevsılî Ebû Ya'lâ, *Müsned* (Dımeşk: Dâru'l-Me'mûn, 1984), 6/187.

68 Buhârî, "Menâkıb", 23.

Abdullah b. Ka'b şöyle demiştir: "Ben Ka'b b. Mâlik'in, Tebük'te geride kalışını anlatırken şöyle söylediğini işittim: 'Resûlullah'a (s.a.v.) selam verdim, sevinçten yüzü parlıyordu. Zira Resûlullah (s.a.v.) sevindi mi yüzü nurlanır, bir ay parçasını andırırdı. Biz bunu sevdiğini bu hâlinden anlardık.' "[69] Enes şöyle demiştir: "Elim, Nebî'nin (s.a.v.) elinden daha yumuşak ne bir atlasa ne bir ipeğe değmiştir. Burnum da Nebî'nin (s.a.v.) kokusundan daha hoş bir koku almış değildir."[70] Bir diğer rivayette Enes b. Mâlik şöyle demiştir: "Resûlullah (s.a.v.) insanların en güzeli, insanların en cömerdi, insanların en kahramanı idi. Bir gece Medine halkı korktu. Bazı kimseler sesin geldiği taraf doğru gitti. Resûlullah onlarla gittikleri taraftan gelişinde karşılaştı. Sese doğru kendilerinden önce gitmişti. Resûlullah, boynunda kılıç olduğu halde Ebû Talha'ya ait çıplak bir atın üzerinde idi. Onlara: "Korkmayın, korkmayın." diyordu. Ayrıca Resûlullah (s.a.v.), "Biz bu atı bir derya bulduk." -Yahut şüphesiz o bir deryadır- buyurdu. Enes şöyle dedi: "Hâlbuki o, ağır yürüdüğü bilinen bir attı."[71]

Enes b. Mâlik ayrıca şunları nakletmiştir: "Nebî (s.a.v.) bizim yanımıza içeri girdi. Yanımızda iken kayluleyi uyudu ve terledi. Annem bir şişe getirip teri içine silmeye başladı. Nebî (s.a.v.) uyanınca: "Ey Ümmü Süleym! Bu yaptığın nedir?" buyurdu. Ümmü Süleym: "Senin bu terini kokularımızın arasına karıştırıyoruz. Zira bu güzel kokuların en güzellerindendir." dedi."[72]

Bu hadislerde Resûlullah'ın (s.a.v.) kokusunun ne hoş olduğu beyan edilmektedir ki bu da Allah Teâlâ'nın ona ikramda bulunup verdiği bir üstünlüktür.

5.5. Güzel Ahlâkı

Allah Resûlü ahlâkça insanların en güzeli idi. Kur'an'da Allah Teâlâ: "Sen elbette üstün bir ahlâka sahipsin."[73] buyurmuştur. Allah Resûlü Kur'an ahlâkına sahipti. Hz. Âişe validemiz, Hz. Peygamber'in ahlâkının Kur'an ahlâkı olduğunu belirtmiştir.[74] Bizatihi Allah Resûlü; "Ben güzel ahlâkı tamamlamak için gönderildim." buyurmuştur.[75]

Allah Resûlü'nün güzel ahlâkına dair Mesrûk şöyle rivâyet etmiştir: "Muâviye'nin Kûfe'ye geldiği sırada biz de Abdullah b. Amr'ın huzuruna girdik.

---

[69] Buhârî, "Menâkıb", 23.
[70] Buhârî, "Menâkıb", 23; Müslim, "Fedâil", 81, 82.
[71] Müslim, "Fedâil", 48.
[72] Müslim, "Fedâil", 83.
[73] el-Kalem 68/4.
[74] Müslim, "Müsâfirîn", 139.
[75] Ebû Abdullâh el-Asbahî Mâlik b. Enes, *el-Muvatta'* (Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 1438/2017), "Hüsnü'l-huluk", 8.

Resûlullah'ı (s.a.v.) zikrederek şöyle dedi: "O ne çirkin konuşur ne de çirkin konuşmaya gayret ederdi." Yine şunları söyledi: "Resûlullah (s.a.v.), "*Şüphesiz ahlâkı en güzel olanlarınız en hayırlılarınızdır*." buyurdu."[76]

Güzel ahlâk, insanlarla güzel ve güleç bir yüzle oturup kalkmak, onlara sevgi göstermek, onlara şefkat ve merhamet edip katlanmak, onların kusurlarını bağışlamak, hilim sahibi olmak, hoşlanılmayan hâllerde onlara sabırla katlanmak, büyüklenmeyi terk etmek, kimseye haksızlık yapmaya kalkışmamak, kabalıktan, öfkelenmekten sakınmaktır.

Sonuç

İslâm'da estetik tasavvuru, aşkın âlemin taşıdığı akıl üst yapının sembolik ve simetrik birtakım şekillere yönelmeyi zaruri hale getiren bir yapıya sahiptir. Estetiği yansıtan sembol ve işaretler, nesnel olanı çağrıştırmayan ve varoluşun iç boyutunu temsil eden nota anahtarları mesabesindedir. Bu husus ise stilizasyon ve soyutlamanın esasını teşkil etmektedir. Bu meyanda İslâm'daki estetik tasavvuru, İslâm inancının temel düsturu olan "tevhid inancı"nı simgelemesi bakımından büyük önem arz etmektedir. İslâm'daki estetik, ihtiva ettiği hendesî dengeler ve hassas ölçütler içinde kendisini temaşa edenleri sırlı bir iklime taşımış; erken dönemlerden itibaren üstlendiği misyonla kalplere sürûr, dimağlara zindelik ve hareket bahşetmiş, nice basiret sahiplerini kendisine bende kılmıştır.

İslâm'da estetik tasavvuru, kişide zaman-mekân ötesinde olan bir sonsuzluk fikri uyandırır. Sonsuzluk tasavvuru ise Allah'a yönelişi simgeler ve Allah'ın cemâl sıfatının tecellisini teşkil eder. Bu bağlamda İslâm estetik tasavvuru, varlık âlemini İslâm düşüncesinde canlandıran ruhani bir hendese mahiyetindedir. İslâm'da estetik, cismani ve ruhani olanı nefsinde mezceder. Zira insanın nutfeden yaratılmış bedeni onun maddî ve fani cihetini, bu bedene üflenen ruhu ise onun ruhani cihetini temsil eder. İslâm'da estetik, Allah'ın vahdetine işaret eden, O'nun âlemin aynaları tecelligâhlarda zahir olan hak olduğunu gösteren işaretleri yansıtır.

Kur'an insanın, kâinatın ve hayvanların güzel bir yaratılışla yaratıldığına dikkat çeker. Allah Teâlâ, insanı en güzel surette ve ona güzel bir biçim vererek yarattığını buyurarak, kendisini "en güzel yaratan" olarak tazim eder.[77]

Bütün peygamberlerin, kendi kavimlerindeki güzel ahlâklı insanlar arasından seçilmesi, iyiliğin ve güzelliğin evrensel boyutunu göstermesi ve in-

---

76 Müslim, "Fedâil", 68.

77 Mü'minûn 23/14.

san ilişkilerinde güzel ve estetiğin anlaşılması bakımından büyük önem arz etmektedir. "Ben güzel ahlâkı tamamlamak için gönderildim." hadisinde de Allah Resûlü'nün ideal/güzel insan ve ideal/güzel toplum inşa etmesine dikkat çekilmiştir.

Hadis kaynaklarında başta Enes b. Mâlik olmak üzere, Hz. Ali, Ebû Hureyre ve Berâ' b. Âzib gibi sahâbîler tarafından nakledilen rivayetlerde Resûlullah'ın bedenî vasıfları ve kişiliğine ilişkin tasvirler mevcuttur. Bu tasvirler Allah Resûlü'nün yaratılış ve ahlâken en güzel oluşuna dikkat çeker. Allah Resûlü (s.a.v.), yüzü çok güzel, güleç yüzlü, sevecen çehreli idi. Boyu ne uzun ne de kısa idi. Saçları düz de değil, dalgalı; bazen kulak memelerini geçer, kimi zaman omuzlarına kadar uzanırdı. Saçlarını bazen dağınık bırakır, bazen ikiye ayırarak toplardı. Saçında ve sakalında çok az beyaz bulunurdu. Elleri ipek gibi yumuşak ve hoş kokulu idi. Berâ' b. Âzib, kırmızı elbisenin ona çok yakıştığını söylemiştir. Kısacası insanların en güzeli, en cömerdi, en cesaretlisi, ahlâkça en güzeli idi.

Kaynakça

Ahlatcıoğlu, Bilal Ferhat. *Hz. Peygamber'in Estetik ve Güzellik Anlayısı-Buhârî Örneği-*. Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018.

Ahmed b. Hanbel, Ebû Abdullah Ahmed b. Muhammed eş-Şeybânî. *el-Müsned*. Ürdün: Beytü'l-Efkârid'd-Düveliyye, 2005.

Altıntaş, Ramazan. "İslam Sanatının Tevhîdi Temelleri". *Kozmolojik Dengenin Sanatsal Tezahürleri İslam Sanatları*. ed. İbrahim Özcoşar vd. İstanbul: Divan Kitap, 2021. 27.

Atan, Uğur. "İslam Görsel Sanatına Kuramsal Bir Bakış". *VI: Dinî Yayınlar Kongresi-İslam Sanat ve Estetik-* (29-30 Kasım 01 Aralık 2013), İstanbul 2014.

Ayvazoğlu, Beşir. "İlmü'l-Cemâl". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 22/146-148. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.

Ayvazoğlu, Beşir. *Aşk Estetiği*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1997.

Ayvazoğlu, Beşir. *İslam Estetiği*. İstanbul: Ağaç Yayınları, 1992.

Buhârî, Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmâîl. *Sahîhu'l-Buhârî*. Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 1438/2017.

Çelik, Hüseyin. "Kur'ân ve Sünnet Perspektifinden 'Estetik' Kavramına Bakış". *İslam Sanatları Kozmolojik Dengenin Sanatsal Tezahürleri*. ed. İbrahim Özcoşar vd. İstanbul: Divan Kitap, 2021.

Dârimî, Abdullah b. Abdurrahman. *Sünenü'd-Dârimî*. Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 1438/2017.

Ebû Dâvûd es-Sicistânî Süleymân b. el-Eş'as b. İshâk. *Sünen-i Ebî Dâvûd*. Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 1436/2015.

Ebû Ya'lâ, Ahmed b. Ali el-Mevsılî. *Müsned.* Dımeşk: Dâru'l-Me'mûn, 1984.

Gazzâlî, Ebû Hâmid Muhammed b. Muhammed. *İhyâu Ulûmi'd-dîn*. Kâhire: b.y., 1994.

Gedik, Mehmet. "İlmü'l-Cemal (Estetik İlmi)' ve İnsan İlişkileri". *İslam Sanatları Kozmolojik Dengenin Sanatsal Tezahürleri*. ed. İbrahim Özcoşar vd. İstanbul: Divan Kitap, 2021. 159-160.

Hattâbî, Ebû Süleymân Hammâd b. Muhammed. *Meâlimü's-sünen şerhu sünen-i Ebî Dâvûd*. Riyâd: Mektebetü'l-Meârif, 2010.

Işık, Aydın. *Din ve Estetik*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2013.

İbn Ebû Âsım, Ebû Bekr İbnü'n-Nebil. *el-Ahâd ve'l-mesânî*. Riyâd: Dâru'r-Râye, 1991.

İbn Mâce, Ebû Abdillâh Muhammed b. Yezîd. *Sünen-i İbn Mâce*. Beyrut: Müessesetü'r Risâle, 1434/2013.

İbn Manzûr, Ebu'l-Fadl Muhammed b. Mükerrem el-Ensârî, *Lisânu'l-Arab.* Kâhire: Dâru'l-Maârif, ts.

Koç, Turan. "Sanat". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. 36/90-93.* Ankara: TDV Yayınları, 2009.

Komisyon. *Hadislerle İslam*. İstanbul: DİB Yayınları, 2017.

Komisyon. *İslam Sanatı ve Mimarisi* ed. Markus Hattstein-Peter Delius. çev. Nurettin el-Hüseynî. İstanbul: Literatür Yayınları, 2007.

Mâlik b. Enes, Ebû Abdullâh el-Asbahî. *el-Muvatta'*. Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 1438/2017.

Mutluel, Osman. "İslam Estetiğine Genel Bir Yaklaşım". *Akademik Araştırmalar Dergisi* 52 (2012), 35-54.

Müslim, Ebu'l-Hüseyn Müslim b. el-Haccâc el-Kuşeyrî. *Sahîhu Müslim*. Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 1437/2016.

Nesâî, Ebû Abdurrahmân Ahmed b. Şuayb en-Nesâî. *Sünenü'n-Nesâî*. Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 1438/2013.

Tirmizî, Ebû Îsâ Muhammed b. Îsâ. *eş-Şemâilü'l-Muhammediyye*. Beyrut: Müessesetü'l-Kütübi's-Sitte, 1412.

Tirmizî, Ebû Îsâ Muhammed b. Îsâ. *Sünenü't-Tirmizî*. Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 1438/2017.

Tunalı, İsmail. *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.

Tunalı, İsmail. *Esteti*k. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005.

Uluç, Tahir. *İbni Arabi'de Sembolizm*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2007.

Uludağ, Süleyman. "Cemâl". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 7/296. İstanbul: TDV Yayınları, 1993.

Yolcu, Mehmet-Barman, Ramazan. "İslam Sanatının Karakteristik Özellikleri". *Kozmolojik Dengenin Sanatsal Tezahürleri İslam Sanatları.* ed. İbrahim Özcoşar vd. İstanbul: Divan Kitap, 2021.

Tevhid Anlayışının Evrensel Bir Göstergesi Olarak Sanat

BELKIS DOĞAN[1]

Özet

Sanat, bir medeniyeti meydana getiren maddî ve mânevî dinamiklerin en somut hâliyle okunabildiği alandır. Mimari eserlerin heybeti ve ihtişamı, toplumun ekonomik düzeyini; sağlamlığı ve ergonomisi, mühendislik bilgisini; inşâ edilen yapı türleri, öncelik verdiği ihtiyaçlar hiyerarşisini gözler önüne sermektedir. Tezyinî unsurlar söz konusu olduğunda bilhassa sözlü ve yazılı kültürün tesiri ortaya çıkmaktadır. Zira insanın kendini ifade etme biçimi olan sanat, onun zihin ve duygu dünyasında beliren düşüncelerin biçim almış hâlidir. Bahse konu duygu ve düşünceler de toplumun egemen inanç yapısıyla yakından ilgilidir. Bu bağlamda dinî metinlerde anlamı zenginleştirmek ve soyut kavramları daha anlaşılır kılmak maksadıyla mecazlarla süslenen metafizik gerçeklikler, görsel sanatlarda sembolik anlamlara sahip motif ve figürlerde karşılık bulmuştur. Örneğin uhrevî adaleti ifade eden *mîzan* terimi, cami tezyinatında terazi motifiyle temsil edilirken insanın mânevî yolculuğundaki yükseliş merhalelerini sembolize eden *kapı* metaforu, mimaride taç kapıların hayret verici güzellikte bezenmesiyle somutlaşmıştır. Bu tebliğde dikkat çekmek istediğimiz konu ise gerek motif gerekse mânâ bakımından aynı niteliklere sahip süsleme unsurlarının İslâm öncesi medeniyetlerde de mevcut olmasıdır. Hayat ağacı, nar, terazi, kandil, aslan, ejder gibi birtakım süsleme unsurlarının İslâm dininin nüzûlünden binlerce yıl öncesine kadar farklı kül-

[1] Dr. Araştırma Görevlisi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk-İslâm Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, İzmir Türkiye, melike.i.sebe@gmail.com https://orcid.org/0000-0003-3343-0229

türlerin tasvir geleneğinde yer alması, eserlerin bireysel sanat zevkinden ziyade ortak bir hafızayı yansıttığını göstermektedir. Çalışmada *manevî kök birliği* şeklinde ifade ettiğimiz bu ortak hafızanın, en yalın hâliyle sanat eserlerinde tezahür ettiğini söylemek mümkündür. Diğer bir deyişle, ilk insandan itibaren, dinin evrensel öğeleri sanatın müşterek dilinde görünür olmuştur. Böylece vahiy temelli metafizik hakikatin sürekliliği ve zamanla tahrife uğramış olsa da dinlerin ortak bir özden beslendiği, günümüze ulaşan antik devir sanat eserlerinde müşahede edilebilmektedir. Bu hâliyle sanat, tevhid ilkesinin evrensel oluşunun beyan edilme şekillerinden biri olarak okunabilmektedir.
Anahtar Kelimeler: Sanat, Tevhid, Mimari Süsleme, Mecaz, Hakikat

ART AS A UNIVERSAL INDICATOR OF TAWHID

Abstract

Art is a field where the material and spiritual dynamics shaping a civilization are vividly displayed. The grandeur and splendor of architectural marvels reflect the economic status of society, while their durability and functionality showcase engineering expertise. The types of structures constructed reveal the hierarchy of societal needs. Ornamental elements, on the other hand, bear the influence of oral and written culture. Art, serving as a means of self-expression, embodies the thoughts and emotions of its creator, often closely intertwined with the prevailing belief system of the society. In this regard, metaphysical concepts, often depicted metaphorically in religious texts to enrich meaning and clarify abstract ideas, find their visual representation in motifs and symbols within the realm of visual arts. For instance, the concept of otherworldly justice, represented by the motif of scales in mosque decorations, or the metaphorical portrayal of stages of spiritual ascent through intricately adorned crown doors in architecture. This paper aims to highlight the presence of ornamental elements with similar qualities, both in motif and meaning, in pre-Islamic civilizations. The inclusion of decorative elements such as the tree of life, pomegranate, scales, oil lamp, lion, and dragon in the artistic traditions of various cultures, long before the advent of Islam, suggests a shared cultural memory rather than individual artistic preferences. This shared memory, referred to in this study as "spiritual root unity," is manifested in its simplest form in works of art. Essentially, from the earliest humans, universal religious elements have been expressed in the common language of art. Thus, the continuity of metaphysical truths based on revelation, and the common essence from which religions draw nourishment, albeit distorted over time, can be observed in ancient artworks that have endured to the present day. Consequently, art can be interpreted as a testament to the universality of the monotheistic principle.

Keywords: Art, Tawhid, Architectural Decoration, Metaphor, Truth

ETİK VE ESTETİĞİN ÜST BAŞLIĞI/SENTEZİ OLARAK DEĞER

RIZA BAKIŞ[1]

Özet

Düşünce tarihinde varlık ve bilginin hemen akabinde vücut bulan alanlardan biri değerdir. Ahlâk ve sanat disiplinlerinin üst başlığı olarak değer, kimi zaman ya sadece ahlâkın ya da sadece sanatın/estetiğin alanına ait bir yargı gibi görülmektedir. Belki disiplinlerin bağımsızlığı bağlamında bu yerinde bir ayrım olabilir; ancak ahlâk ve sanat her ne kadar zamanla ayrı birer disiplin olarak vücut bulmuş olsa da pratik yaşamımızda ve varoluşsal tecrübelerimizde birbirine mecz olmuş durumdadır. Biz, bir eylemi "iyi" olarak nitelendirirken onu yalnızca ahlâkın alanına ait ve yerinde bir davranış olması yönüyle dikkate almakla kalmayıp aynı zamanda ona "güzel ve estetik" yakıştırmasını da yaparız; "Allah yaptığı işi iyi/güzel yapanı sever." ifadesi bunun en açık ve güzel örneklerinden biridir. Burada eylemin iyi nitelenmesine ek olarak bir de estetik/sanat boyutuna vurgu vardır. Bu vb. örnekleri çoğaltmamız mümkündür. Tebliğimizde çoğu zaman ayrıştırılan ve farklı zihin durumlarının ya da tecrübelerin alanı gibi görülen değeri etik ve estetikle birlikte düşünmeye, ahlâkın alanı olan iyi ile sanatın alanı olan güzelin birlikteliğine dikkat çekmeye, konuyu bu bağlamda ele alıp müzakere etmeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Etik, Estetik, Değer, İyi, Güzel

[1] Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, Felsefe Tarihi Anabilim Dalı, Sivas Türkiye, rbakis@cumhuriyet.edu.tr, https://orcid.org/0000-0003-1686-8608

VALUE AS THE SYNTHESIS OF GOOD AND BEAUTIFUL

Abstract

In this history of thought, one of the areas tahat came into being right after existence and knowledge is value. Value, as the title of the disciplines of morality and art, is sometimes seen as a judgment that belongs only to morality or only to the field of art/aesthetics. Perhaps this may be an appropriate distinction in the context of the indepence of disciplines; however, although morality and art have emerged as separate disciplines over time, they are intertwined in our practical life and existential experiences. When we describe an action as "good", we not only consider it as a moral and appropriate behavior, but also describe it as "beautiful and aesthetic"; the expression "Allah loves those who do good things" is one of the clearest and most beautiful examples of this. Here, in addition to the good qualification of the action, there is also an emphasis on the aesthetic/art dimension. It is possible to multiply such examples. In our paper, we will try to consider the value, which is often separated and seen as the field of different mental states or experiences, together with ethics and aesthetics, draw attention to the unity of good, which is the field of morality, and beauty, which is the field of art, and discuss and discuss the issue in this context.

Keywords: Ethics, Aesthetics, Value, Good, Beautiful

Giriş

Olmak bakımından var olan her şey felsefenin konusudur; düşüncede var olanla insanın yapıp ettikleri de buna dahildir. Felsefe tarihinin ilk döneminde cevabı aranan en önemli soru "Varlık nedir?" olmuştur; bilgi, değer, bilim, din, siyaset vb. meselelere dair tartışmalar daha sonra gelmektedir. Her ne kadar insanın yapıp ettiklerinin antropolojik dönemde ilgi odağı olduğu kabul edilse de insan varlığının düşünceye konu edinilmesini ilk olarak Demokritos'ta buluruz. Naturalist dönemin son düşünürü kabul edilen Demokritos, mutlu yaşam ve erdemli olma konusunda ipuçları verir. Bu, insanın ve yapıp ettiklerinin düşünceye konu edilmesinin esaslı bir şekilde Protagoras'ın "İnsan her şeyin ölçüsüdür." cümlesinde ve bu cümlenin içerim ve uzanımına itiraz eden Sokrates'in ifadelerinde saklı olduğu gerçeğini değiştirmez.

Varlık konusuna dair tartışmaları "bilgi" eksenli soruşturmalar takip eder, akabinde ya da üçüncü sırada ise değer konusu yer alır. Dolayısıyla felsefenin ana konuları dendiğinde akla gelen hususlar varlık, bilgi ve değer şeklinde sıralanır. Sokrates'in "bilgi erdemdir" cümlesiyle ortaya koyduğu de-

ğeri esas alan düşünce Rönesans dönemi düşünürü Francis Bacon'ın "Bilgi güçtür." ifadesiyle paradigma değişikliğine uğramıştır.

Etik ve estetiğin üst başlığı olan "değer", zaman içerisinde bu iki alanın bağımsız birer disiplin haline gelmesiyle soyut bir kavrama dönüşmüştür. Değeri oluşturan alanlardan olan etik ya da ahlâk zamanla sadece insanın davranış ve eylemlerini, estetik ise basit duygulanım ve birtakım etkinlikleri içeren kavramsal çerçevenin alanına sıkıştırılmıştır. Bu alanların birbiriyle bağının kopmuş/koparılmış olması çağımızda da belirgin bir şekilde görüldüğü üzere değer krizine/krizlerine yol açmıştır. Belki iddialı bir cümle olacak ama çağımız ne bilgi çağı ne teknoloji çağı ne de başka türlü tanımlanabilecek bir çağdır; çağımız değer krizlerinin yaşandığı, insanın unutulduğu, değerin anlamını kaybettiği bir çağdır.

1. Değerin Paydaşları: Etik ve Estetik

Etik ve estetik alanlarının bağımsız birer disiplin olarak görülmesi, modern anlayışlardaki hâkim yaklaşımda bu iki disiplini birbirinden bütünüyle bağımsız hale getirmiş, ahlâkın alanında yer alan iyi ile sanatın konusu olan güzel böyle bir anlayışta birbirinden tamamen ayrılmıştır. Bu anlayışa göre güzel sadece bir temaşa duygusu ve duyularla ilgili bir konu iken, iyi ise insanın eylemleri ilgili bir husus olarak kalmıştır.[2] Halbuki hem ontolojik hem epistemolojik hem de tarihi süreç içerisinde birer disiplin olarak vücud bulma boyutuyla baktığımızda bu iki alan birbirinden ayrı düşünülememektedir.

Değerin iki temel unsuru/disiplini olarak görülen bu alanlara dönük cevabını aranan sorular; "Estetik ile etik arasında bir ilişki var mıdır?" Var ise, "Bu ilişki ne türden bir ilişkidir?"; "Güzel ile iyi aynı şey midir?"; "Estetik bir yargı, aynı zamanda etik bir yargı mıdır?" vs.

Öncelikle şunu söylemeliyiz ki, "güzel" kavramını estetik bir değer, "iyi" kavramını da etik bir değer olarak nitelendirilmekle birlikte bu bizi estetik bir yargı ile etik bir yargının aynı şey olduğu neticesine götürmemelidir.

Düşünce tarihinde estetik ile etiğin ortak bir çatı altında bulunması gerektiğine işaret edenler olmuştur. Değer konusundaki tartışmalarının arka zeminine bakacak olursak Ksenophanes'in *Sokrates'ten Anılar* adlı eserinde iyi ve güzel arasında bir ayrım olmadığı ikisinin de faydalı olduğuna işaret edildiği;[3] ancak, etik ve estetiğe dair tartışmalar asıl zeminini Platon'da bu-

---

[2] Turan Koç, *İslâm Estetiği* (İstanbul: İsam Yayınları, 2014), 90.

[3] Aydın Işık, *Din ve Estetik* (Ankara: Ötüken Neşriyat, 2013), 188-189.

lunur; ilkin, *"güzel"*i *Büyük Hippias* diyalogunda bir kavram olarak ele alan Platon, bu diyalogda diğer Antik Yunan düşünürlerinde olduğu gibi iyi ve güzel olanın birbirleriyle olan uyumuna işaret etmektedir.[4]

Mutlak güzel, bütün güzelliklerin tepe noktasında bulunur. O, yalnız güzel değil, aynı zamanda hakiki varlıktır. Bütün varlığın odak noktasında bulunur ve bütün varlığı aydınlatır; çünkü varlığın ereği iyi ve güzel olmaktır; tek tek güzel olanlar, öz olan bu güzelden, bu mutlak güzelden doğar. Platon'a göre bu mutlak güzellik; kişiden kişiye değişmez, ezelî, ebedî, artma ve azalma göstermeyen, kendi güzelliğini başka varlıklarla göstermeyen, değişme göstermeyen ve bütün güzelliklerin kendisinden pay aldığı bir yapıdadır. Platon'a göre bu özellikleri özünde barındıran bir güzellik ise ancak tanrısal bir güzellik olabilir.[5]

Platon ontolojisinde değişmez hakikatin en üst noktasında yer alan iyi/güzel ideası iyiye kaynaklık eden yönüyle "ahlâkî iyi" en yüksek ilke olan kendiliğinden var olan ve idea olarak "İyi" olmak üzere iki şekilde karşımıza çıkar.[6] Onun felsefesinde "güzel" ve "iyi" özdeş olup, iyi olan daima faydalı, faydalı olan da güzeldir;[7] iyinin özü ve güzelliğin bir olması her ikisinin oran ve uyumuna da işaret eder;[8] fenomenal dünyada tecrübe ettiğimiz iyi ve güzel ise aynı zamanda öyle kabul edildikleri için iyi ve güzeldir; çünkü onlar salt gerçek olan "iyi/güzel"den pay alarak ancak iyi ve güzel olmuştur; çünkü Platon ontolojisinde, Salt gerçeklik olan idealar deneyimle kavranamaz; çünkü tasavvurun/epistemenin konusudurlar; onlar hakkındaki bilgi de ruhumuzda zaten vardır.[9] İyiyi bilmenin yöntemi dünyada iyi ve güzel olanın tamamının ondan geldiği şeklinde anlamakla olur; çünkü "İyi ideası" bütün şeylerde doğru ve güzel olarak ne varsa hepsinin nedenidir; görülen dünyada ışığı ve ışığın hakimini o doğurmuştur. Kavranan dünyada da hâkim olan, hakikatin ve aklın kaynağı olan odur ve insanın gerek özel işlerinde gerek kamu işlerinde bilgece davranabilmesi için onu görmüş olması gerekir.[10]

Platon'a göre, insan ruhunda ölçü, uyum ve düzen vardır ve bunun anlamı iyi demektir. Bu uyuma sahip ruhlar iyi ve güzeldir.[11] Her şey iyiye ka-

---

4 İsmail Tunalı, *Estetik* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998), 30.
5 İsmail Tunalı, *Grek Estetiği* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1962), 35.
6 Suat Kemal Yetkin, *Estetik Doktrinler* (Ankara: Palme, 2007), 4.
7 Platon, *Şölen*, çev. Birdal Akar (İstanbul: Şule Yayınları, 2009), 25a.
8 Platon, Furkan Akderin, *Philebos* (İstanbul: Say Yayaınları, 2019), 54c-55c, 61b-64d-65.
9 Platon, *Phaidon*, çev. Furkan Akderin (İstanbul: Say Yayınları, 2013), 75c-77b, 100b-101b.
10 Platon, *Devlet*, çev. Hüseyin Demirhan (Ankara: Palme, 2007), 517c.
11 Necla Arat, *Etik ve Estetik Değerler* (İstanbul: y.y., 2006), 21.

tıldığı kadar vardır, yetkinliğe erişmek varlığın biricik sebebidir. Bu yetkinlik en üstün iyidir.[12]

Platon düşüncesindeki "iyi olan güzeldir ve güzel olan da orantısız değildir" yaklaşımı Pythagoras'tan beri savunulan bir düşüncedir; çünkü canlının güzel olabilmesi için orantı ve uyum şarttır; canlıdaki en önemli orantılar ise, sağlık hastalık, iyilik-kötülük ya da ruh-beden arasındaki orantıdır; ancak beden ve ruhlar arasında dengeyi sağlayanlar iyi ve güzel olmayı başaracaktır.[13]

Platon'da gördüğümüz gerek "güzel üzerine düşünme" gerek "sanat üzerine düşünme" onun varlık ve evren anlayışıyla iç içe geçmiştir. İlk defa Platon'la birlikte sorulmuş "Güzellik nedir?" sorusu ağırlıklı olarak metafizik bir çerçevede yanıtlanan bir sorudur ve bu da mutlak güzelliğin nasıl kavranılacağı meselesiyle doğrudan ilişkilidir; bir bedenin güzelliğinden yola çıkılarak güzel bedenler olduğu kavranılır; sonrasında erdem ya da ruhun güzelliğini kavrayabilir insan. Nihayetinde varılan nokta güzel bilgidir ve nihayet bir insan tüm bu güzellikleri kavradıktan sonra mutlak güzelliği yani öz güzelliğini kavrayabilir. Bu anlayış Platon'un ontolojik-epistemolojik boyutu olan idealar öğretisi ile tam bir uyum içerisindedir ve bu öğretiye göre idealar sıralamasında en üstte yer alan iyi/güzel ideası iyi ve güzelin bir arada düşünüldüğüne işaret eder.[14]

Platon sonrasında da etik ve estetiğin birlikteliği üzerine yapılan tartışmaların devam ettiği görülmektedir. Shaftesbury'ye göre de iyi ve güzel bir aradadır; hatta güzel ve iyi aynı olduğu gibi epistemolojinin temel kavramı olan doğru kavramı da iyi ve güzel ile aynı şeydir.[15] Hegel'de de güzellik Platon'daki gibi ide'dir ve bir bakıma güzellik ile hakikat özdeştir. Hakikat ve güzellik arasında bir öz farkı yoktur; çünkü her ikisi de ideye dayanır.

Kant, güzel kavramını iyi ve doğru kavramlarından ayırır, estetik beğeninin evrensel ve zorunlu olması gerektiğini ifade ettiği için birçok düşünür tarafından tenkit edilmiştir. Çünkü beğeni üzerine inşa olunan estetik yargılar sübjektif bir alanı temsil etmekte dolayısıyla öznel değerlendirmelere tabi olmaktadırlar. Oysa iyi ve doğru kavramları objektif alanın konuları olarak görülmüştür.[16]

---

12 Yetkin, *Estetik Doktrinler*, 5.

13 Platon, *Timaios*, çev. Furkan Akderin (İstanbul: Say Yayınları, 2015), 87.

14 Demet Taşdelen-Aslı Yazıcı, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, ed. Ahmet İnam (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2018), 4.

15 Işık, *Din ve Estetik*, 205.

16 Sadık Tekingür, *İslâm Düşüncesinde Estetik Anlayış* (Ankara: Iksad Publications, 2023), 21.

Kierkegaard ile birlikte ise, modern dönemde Sokrates'te olduğu gibi iyi ve güzel bağıntısı "estetik temelli etik" söylemi ile iyice belirginleşmiştir.[17] Varoluşçu filozoflardan Martin Heidegger'de de güzellik, varlığın gizlilikten kurtulması ve gün ışığına çıkması olarak görülür.[18]

İslâm dünyasında Fârâbî ve İbn Sînâ gibi filozoflar da sistemlerinde estetike yer vermişlerdir. İbn Sînâ, güzelliği Allah'ın bir sıfatı olarak değerlendirir. Gazzâlî ise, kendi sisteminde estetiği, Allah'ın varlığına dönük akli ispat yollarının yanında, bağımsız bir delil olarak kullanmıştır. [19]

"Allah güzeldir, güzeli sever." hadis metninde geçen Cemâl kelimesinin İbnü'l'-Esîr, görünen müşahhas eşya ve varlıklar ile görünmeyen mücerret nesneler için kullanıldığını; cemil kelimesinin de "fiilleri güzel ve vasıfları kâmil" manasına geldiğini söyler.[20] Ahlâkî ve estetik duyarlığı gelişmiş insanlar için iyilik ve güzellik bizâtihi sevilir. Allah'ı cemâlinden dolayı sevmek ihsanından dolayı sevmekten daha yüksek bir derecedir.

Gazzâlî'de de estetik ile etik arasında Platon'da olduğu gibi sıkı bir ilişki vardır. Yukarıda ifade edildiği üzere bütün yetkinliği kendinde toplayan varlık Allah'tır. O, mutlak "Güzel" ve "İyi"dir. Böyle olmakla beraber ona göre insanlar, güzel ahlâkın üzerinde durmuşlar, "Ahlâk nedir?" diye sormuşlar, ama onun şümullü olarak ve tafsilatlı bir şekilde hakikat ve mahiyetini ortaya koymamışlar, buna karşın onun semere ve neticelerinden bahsetmemişlerdir.[21]

Gazzâlî'ye göre uyumlu ve düzenli davranışlar bizi Allah'a götürür; çünkü Allah güzeldir, güzeli sever. İyi ve güzel ne varsa hepsi Allah'tandır. Ona göre, iyi davranışlarda estetik bir haz da vardır. Zira insanoğlu kendisinde bulunan bir huyunu beğenir ve onun iyi olduğunu bilir ve o huyunun isteklerine uygun hareketlerde bulunur ve bunlara devam ederse, o huy kendisinde iyice yerleşir ve onu söküp atmak zor olur.[22]

Netice itibariyle Gazzâlî'ye göre estetiğin de etiğin de amacı, insanın ruhunu güzelleştirip Allah'a götürmektir; zira her ikisi de Allah'tandır. Allah güzeldir, güzeli sever. Allah 'Mutlak Hayır' dır, 'Mutlak İyi'dir, 'Mutlak Güzel' dir.

---

17 Işık, *Din ve Estetik*, 221.
18 Naim Şahin, "Gazali'de Etik Estetik İlişkisi", *Diyanet ilmi Dergi* 47/3 (2011), 95.
19 Şahin, "Gazali'de Etik Estetik İlişkisi", 96.
20 Şahin, "Gazali'de Etik Estetik İlişkisi", 97.
21 Şahin, "Gazali'de Etik Estetik İlişkisi", 105.
22 Şahin, "Gazali'de Etik Estetik İlişkisi", 107.

Sonuç

İnsanın yaratılıştan sahip olduğu temel özellik sadece "düşünme" değil, "estetik" ve "din" gibi duygular da insana ait olan özelliklerdendir; güzellik karşısında gösterilen tepkilerin kendiliğinden ortaya çıkan, ruhumuzdan, benliğimizden kopup gelen tabii refleksler olduğu ifade edilmiştir. Zira insanın tabii güzelliği hissetmesi sanatsal faaliyetlerden önce gelir. Nitekim insan, kendi eseri olan bir resim, tablo vb. sanatsal faaliyetlerden önce, bir çiçekte ya da güneşin doğuşu esnasında ve batışından önceki zaman aralığında güzelliği hissetmiştir. Bu sebeple de her insanda güzellik ve sanat duygusu fıtridir.[23]

İslâm her bakımdan denge ve itidali esas alır. Bütün değerleri tevhit ışığı altında bir bütün olarak ele alı ve öyle görür. Çok sayıda bileşenden oluşan ve bütünlüklü bir yapı oluşturan insan varlığı bunun en güzel örneğidir; doğada böyledir, hayatta böyledir ve tasavvurda da böyledir. Kant'ın dediği gibi insan sadece düşünen bir varlık değil aynı zamanda inanan ve eyleyen bir varlıktır. Bu üçünü ayrı ayrı ele almak bir yöntemdir ama bütünlüğü görmek de esastır.

Evet insan bir yönüyle homo sapienstir, homo faberdir, konuşan hayvandır, ama sadece bunlardan ibaret değildir; başka yönleriyle de irade eden ve üstelik basit istek ve arzuları olan bir varlıktır. Şunu açıkça ifade etmek gerekir ki, modernitenin ortaya çıkardığı parçacı ve tek boyutlu anlayış ortak bilinç ve sağduyu temelli yaklaşımlara hep zarar vermiştir. İslâm inancı ve düşüncesi insanı parçalamaz, onu bölmez. Düşüncede böyle olduğu gibi estetikte de böyledir; metafizikle asla ilişkisini kesmeyen bir boyutta ele alır; çünkü o, mana ile suretin uyumuna yaslanır.[24] Geniş ölçekten baktığımızda bütün dinlerde, ahlâk ve sanat birlikte bir arada görülmüştür ve hakikatle de canlı bir bağı vardır. Nitekim İslâm sanat anlayışında, gerçek sanat ve ahlâk hakikat ve hikmetle canlı bir alışveriş içindedir.[25]

Yukarıda da işaret ettiğimiz üzere Platon tarafından iki ayrı kuram olarak görülen sanat kuramı ile sanatın kökeni kuramı, ekspresyonistler tarafından bir tek kurama indirgenir; böylece dikkat sanat eserinden sanatçıya kaydırılmış ve sanatçıyı merkeze alan bir kurama dönüşmüştür. Halbuki İslâm sanatı ta başta beri ilahi olanla temasını hep korumuştur ve güzellik Allah'a ait

---

23 Şahin, "Gazali'de Etik Estetik İlişkisi", 95.

24 Koç, *İslâm Estetiği*, 16.

25 Koç, *İslâm Estetiği*, 33.

bir nitelik olarak temsil edilmiştir. İç güzellikle (hulk) ile dış güzellik (halk) İslâm'da düşüncesinde birbirinden ayrılmamıştır.[26]

Bazı âyetlerde "salih" kelimesinin güzel ile birleştiğine tanık oluruz. İslâmî anlayışta güzellik, yaratılışın özünde olan bir şeydir. Gerçekte güzellik ilahi bir sıfattır. Her ne kadar Cibril hadisi"cemal"den çok "hüsn"e delalet etse de iki kelimenin anlamları birbirine çok yakındır. Hüsün, aslında "yüz güzelliği" anlamına gelmekle birlikte, zaman içinde daha çok ahlâk ve davranış güzelliği anlamında kullanılır olmuştur.[27]

Kur'an'da Hz. Meryem'den "*Onu güzel bir fidan gibi yetiştirdik*."[28] şeklinde söz edilmekte ve burada duygu ve ahlâkî boyuta çarpıcı bir bütünlük içinde işaret edildiği görülmektedir. Geleneksel anlayışta, halk ve hulk güzelliği" şeklinde ikili bir kullanım söz konusudur; birincisi "yaratılış güzelliği"ne ikincisi "ahlâk güzelliği"ne delalet eder. Gazzâlî'nin dediği gibi, estetik tecrübede ilim vardır, hal vardır efal vardır. Kur'an'da birçok âyet-i kerîmede hayr kelimesi hasen kelimesiyle birbiriyle örtüşen anlamlarda kullanılır.[29] İslâm'da dininde ahlâkî ve hukuki alanlar biri birinden bağımsız değildir. Yaratılışı itibariyle insan, bilen, ahlâkî ve bedîi yönü olan bir varlıktır.

Kaynakça

Arat, Necla. *Etik ve Estetik Değerler*. İstanbul: y.y., 2006.

Işık, Aydın. *Din ve Estetik*. Ankara: Ötüken Neşriyat, 2013.

Koç, Turan. *İslâm Estetiği*. İstanbul: İsam Yayınları, 2014.

Platon. *Devlet*. çev. Hüseyin Demirhan. Ankara: Palme, 2007.

Platon. *Phaidon*. çev. Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları, 2013.

Platon. *Şölen*. çev. Birdal Akar. İstanbul: Şule Yayınları, 2009.

Platon. *Timaios*. çev. Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları, 2015.

Platon, Furkan Akderin. *Philebos*. İstanbul: Say Yayaınları, 2019.

Şahin, Naim. "Gazali'de Etik Estetik İlişkisi". *Diyanet ilmi Dergi* 47/3 (2011), 93-114.

Taşdelen, Demet -Yazıcı, Aslı. *Estetik ve Sanat Felsefesi.* ed. Ahmet İnam. Eskişehir: Anadolu

Üniversitesi Yayınları, 2018.

Tekingür, Sadık. *İslâm Düşüncesinde Estetik Anlayış*. Ankara: Iksad Publications, 2023.

Tunalı, İsmail. *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.

Tunalı, İsmail. *Grek Estetiği*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1962.

Yetkin, Suat Kemal. *Estetik Doktrinler*. Ankara: Palme, 2007.

---

[26] Koç, *İslâm Estetiği*, 52,58.

[27] Koç, *İslâm Estetiği*, 60-83.

[28] Âl-i İmrân 3/37.

[29] Koç, *İslâm Estetiği*, 88-89.

TASAVVUFUN EVREN TASAVVURUNUN İSLÂM SANATININ KOZMOLOJİK İLKELERİNE ETKİSİ

BETÜL İZMİRLİ[1]

Özet

Evren tasavvurunun konusu; evrenin oluşumu, insanın yaratılışı, insanın dünyada hangi ilkelere göre yaşayacağı, ölüm sonrası öte dünyanın özellikleri ve bütün bu süreçte Tanrı'nın işlevi gibi hususlardır. Her evren tasavvuru ilgili olduğu sistemin (ya da toplumun) zihniyet, gelenek ve değerlerini yansıtır. Tasavvufun evren tasavvurunun yani kozmolojisinin de kendine has birtakım özellikleri mevcuttur. Bunlardan en bârizi ise tasavvuf kozmolojisinin büyük oranda, vahdet-i vücûd doktrini etrafında şekillenen bir sistem olmasıdır. Tefsir, fıkıh, kelâm gibi diğer gelenekler açısından da İslâm kozmolojisinin temelini oluşturan *tevhid*, sûfî evren tasavvurunda aşırı bir yorumla *vahdet-i vücûd* fikrine ulaşmıştır. Dolayısıyla tasavvufun evren tasavvuru; âlemin fâniliği, tek hakikatin Tanrı oluşu, sudûr-feyz, sürekli değişme (teceddüd-i emsâl) gibi unsurlardan müteşekkildir. Bu bağlamda tasavvuf kozmolojisinin temel ilkeleri "Âlem hayâldir." ve "Allah mutlak hakikattir." şeklinde özetlenebilir. Tasavvufun kozmik ilkelerinin yansımasının görüldüğü bir başka alan ise İslâm sanatıdır. Sûfî perspektife benzer şekilde, kâinata bütüncül bakışa İslâm sanatı özelinde "kozmolojik idrâk" denir. Bu nedenle İslâm sanatları açısından, tasavvufun evren tasavvuru ve kavram dünyası son derece mühimdir. Zira tasavvufun çokça tesir ettiği bir sanat tezâhür etmiştir. Nitekim Turgut Cansever, İslâm sanatının esaslarını belirleyen kozmolojik ilkeleri; "Kādir-i Mutlak, Vâhid ve Ehad olan Allah telakkisi; zaman ve mekânın sonsuzluğu, varlığın, insanın ve insan yapısı ürünlerin mutlak sınırlılığı" biçiminde özetlerken, aslında tasavvuf kozmolo-

[1] Doç. Dr., Manisa Celal Bayar Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Tasavvuf Anabilim Dalı Manisa Türkiye, izmiribetul@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-1450-9927

jisinden mülhem olarak temelleri atılan İslâm sanatına vurgu yapmıştır. Bu çalışmada; tasavvuf kozmolojisinin (evren tasavvurunun) İslâm sanat(lar)ının kozmolojik ilkelerine yansımasını ele alacağız. Bunu yaparken de konuyu tasavvufun sanata ve sanatçıya etkisi, tasavvuf ve sanatın metafizik algısı, tasavvuf-sanat, sûfî-sanatçı ilişkisi gibi mukayeseler zemininde incelemeye çalışacağız.
Anahtar Kelimeler: Tasavvuf, İslâm Sanatı, Evren Tasavvuru (Kozmoloji), Vahdet-i Vücûd, İbnü'l-Arabî

THE EFFECT OF TASAWWUF'S PERCEPTION OF THE UNIVERSE ON THE COSMOLOGICAL PRINCIPLES OF ISLAMIC ART

Abstract

The subject of perception of the universe; These are issues such as the formation of the universe, the creation of human, the principles by which human will live in the world, the characteristics of the afterlife after death and the function of God in this whole process. Each perception of the universe reflects the mentality, traditions and values of the system (or society) to which it relates. Sufism's (tasawwuf's) perception of the universe, that is, its cosmology, also has some unique features. The most obvious of these is that Sufi cosmology is a system largely shaped around the doctrine of unity of being (wahdat al-wujud). *Tawhīd*, which forms the basis of Islamic cosmology in terms of other traditions such as Tafsīr, Fiqh and Kalam, has reached the idea of *unity of being* in the Sufi universe conception with an extreme interpretation. Therefore, Sufism's perception of the universe; It consists of elements such as the transience of the universe, the fact that the only reality is Allah, emanation (sudur) and renewal of existence (tajaddud -e- amsal). In this context, the basic principles of Sufi cosmology can be summarized as "The universe is an illusion" and "Allah is the absolute truth". Another area where the reflection of the cosmic principles of Tasawwuf is seen is Islamic Art. Similar to the Sufi perspective, the holistic view of the universe is called "cosmological perception" in the context of Islamic Art. For this reason, in terms of Islamic arts, Sufism's perception of the universe and its conceptual world are extremely important. Because an art that was greatly influenced by Tasawwuf has emerged. As a matter of fact Turgut Cansever summarized the cosmological principles that determine the principles of Islamic Art as; "The concept of Allah as the Almighty and the One; the infinity of time and space; the absolute limitation of existence, human and human-made products". Thus, in fact, he emphasized Islamic Art, whose foundations were inspired by Sufi cosmology. In this study; we will discuss the reflection of Sufi cosmology (universe perception) on the cosmological principles of Islamic art(s). While doing this, we will try to examine on the basis of comparisons such as the effect of Tasawwuf on art and the artist, the metaphysical perception of Tasawwuf and art, the relationship between Tasawwuf-art, Sufi-artist.
Keywords: Tasawwuf, Perception of the Universe (Cosmology), Wahdat al-wujūd, Ibn al-Arabī Islamic Art

RUH ESTETİĞİ AÇISINDAN BİR KUR'AN SEMANTİĞİ DENEMESİ: TAYYİB ÖRNEĞİ

MUSTAFA ERHAN GÖZDEN[1]

Özet

Kur'an, estetik konusunu detaylıca ele alarak bu hususta bir şuur meydana getirmekte ve güzeli/güzelliği bir hayat şekli olarak insanlığa sunmaktadır. Bu bağlamda ruh estetiği olgusu da Kur'an'ın sıkça değindiği temel psikoloji konularındandır. Çünkü insanın ruhsal dengesinin kurulması ve bunun korunması Kur'an'ın ana hedeflerinden birisidir. Ruhsal estetik/estetik ruhaniyet olarak da adlandırılması mümkün olan bu içsel güzellikten mahrum kalmanın birçok ruhsal soruna, huzursuzluğa ve hatta birtakım fizyolojik hastalığa yol açtığı bilinmektedir. Günümüz insanı, ruh estetiğini elde etme ve bunu sürdürülebilir duruma getirme konusunda çoğunlukla modern psikolojinin verilerinden yararlanarak farklı yöntemler geliştirmiş ve geliştirmeye devam etmektedir. Bu yüzden ruh estetiğini kazanma ve bu özel meziyeti koruma sürecinin Kur'an açısından ele alınması, insanın ruh sağlığına katkısı bakımından büyük önem arz etmektedir. Nitekim Kur'an'a göre inananların dünya ve âhiret saadeti, ruh estetiğinin inanç, ibadet ve ahlâk güzellikleriyle bir uyum içerisinde yaşama aksetmesiyle ancak mümkün olacaktır. Bu çalışma, ruh estetiği tabirini Kur'an perspektifinden incelemeyi hedeflemektedir. Öncelikle kavramın psikolojik kavramsal çerçevesi ele alınacak, bu bağlam-

[1] Dr., Millî Eğitim Bakanlığı, Çanakkale Türkiye, m.e.gozden@hotmail.com, ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4346-4609.

da modern psikolojideki karşılığı, tanımı, sınırları ve ifade ettiği mânalara değinilecektir. Kur'an'da ruh estetiği deyişini anlatan tabirler olarak tespit edilen s*aadet, şerhu's-sadr, itmi'nân, sekine, rabeta alâ kalbihî, tesbîtü'l-fuâd* ve *karrat aynühû* ifadelerinin kısaca tanımı yapılacaktır. Çalışmanın bir örneklemi olarak *tayyib* terimi detaylıca incelenerek ruh estetiği açısından Kur'an semantiğine bir model sunulacaktır. Bu incelemenin; konuyla ilgili neredeyse yok denecek kadar müstakil araştırmanın azlığından dolayı ortaya konacak birçok çalışmaya başlangıç teşkil etmesi ümit edilmektedir. Böylece Kur'an perspektifinden ruh estetiğiyle ilgili yapılacak daha kapsamlı araştırmalar, bu alanın daha da aydınlatılmasına katkı sağlayacaktır. Diğer taraftan hem modern psikoloji hem estetik terimi olan ruh estetiği tabirinin Kur'ânî verilere göre incelenmesinin, Kur'an'ı estetik ve psikolojik açıdan yorumlama çalışmalarına da belirli oranda katkı sağlaması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kur'an, Estetik, Ruh Estetiği, Tayyib

AN ESSAY ON THE SEMANTICS OF THE QURʾĀN IN TERMS OF SPIRITUAL AESTHETICS: THE CASE OF THE TERM "ṬAYYIB"

Abstract

The Qurʾān addresses the issue of aesthetics in detail, creating consciousness in this regard and presenting beauty to humanity as a way of life. In this context, the notion of spiritual aesthetics is one of the basic topics of psychology that the Qurʾān frequently touches upon. It is known that deprivation of this inner beauty, which can also be called spiritual aesthetics/aesthetic spirituality, leads to many mental problems, restlessness and even some physiological conditions. Modern people have been developing different methods, mostly using data from modern psychology, to achieve and sustain spiritual aesthetics. Therefore, the Qurʾanic perspective on the process of acquiring and maintaining this special virtue is deeply critical in terms of its contribution to mental health in humans. This is particularly because, according to the Qurʾān, the bliss of believers in this world and in the Hereafter is only possible if spiritual aesthetics is reflected in life in harmony with moral beauties, faith and worship. This study aims to explore the term "spiritual aesthetics" from the Qurʾanic perspective. First, the psychological conceptual framework of this notion is discussed, and in this context, its equivalent in modern psychology, along with its definition, boundaries and meanings, are mentioned. A brief definition will be made of the expressions of s*aādah, sherḥ al-ṣadr, iṭmi'nān, sekīnah, rabeṭa ʿalā qalbihī, tethbīt al-fuâd* ve *qarrat ʿaynühū*, which are determined as expressions describing the expression of spiritual aesthetics in the Qurʾān. As a specific case in the study, the term *ṭayyib* is examined in detail, and a model is presented to the semantics of the Qurʾān in terms of spiritual aesthetics. It is hoped that the present study could constitute the beginning of many

prospective studies as there are almost no independent studies on this subject. Thus, more comprehensive research on spiritual aesthetics from the Qurʾanic perspective could contribute to further illuminating this topic. On the other hand, it is expected that the examination of the term spiritual aesthetics, which is both a term in modern psychology and aesthetics, according to the Qurʾanic data, could contribute to the studies on the interpretation of the Qurʾān from an aesthetic and psychological perspective.

Keywords: Qurʾān, Aesthetics, Spiritual Aesthetics, Ṭayyib

Giriş

Felsefenin bir alt disiplini olarak kabul edilen ve kısaca *konusu güzel/güzellik olan ve bu olguyla doğrudan ilişkisi bulunan kavramları inceleyen bir bilim dalı*[2] şeklinde tanımlanması mümkün olan *estetik*, birçok farklı düzlemde çok yönlü araştırmalara konu olması hasebiyle insanlık tarihi kadar eskidir. Buna bağlı olarak da dünya ölçeğinde estetik sahasında yığınla eser ortaya çıkmış ve çıkmaya da devam etmektedir. Ancak Kur'an ve hadisin kaynaklık ettiği başta kelâm, tasavvuf ve felsefe olmak üzere İslâm düşünce geleneğimiz estetikle ilgili bir hayli materyale sahip iken diğer çalışmalara göre özellikle bu konudaki müstakil eserlerin azlığı oldukça düşündürücü olsa gerektir.[3] Yine de son yıllarda gerek makale ve kitap ve gerekse akademik/yüksek lisans-doktora temelinde *İslâm/Kur'an ve Estetik* başlıklı araştırmaların belirgin bir şekilde artıyor olmasına tanık olmak son derece memnuniyet vericidir.[4]

Bu çalışmalar dikkatle incelendiğinde; tamamına yakınında estetik açıdan Kur'an semantiğinin geniş bir şekilde ele alındığına ve bu konuda tatmin edi-

---

2 Osman Mutluel, *Kur'ân ve Estetik* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2010), 18.

3 Ramazan Altıntaş, *İslâm Düşüncesinde Tevhid ve Estetik İlişkisi* (İstanbul: Pınar Yayınları, 2002), 7.

4 İlgili çalışmalar için örneğin bk. Adem Çalışkan, "İslâm Estetiği Üzerine Bir Deneme", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 10 (1998), 323-350; Hayrani Altıntaş, "Kur'an ve Estetik", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 38 (1998), 53-90; Nurettin Turgay, "Kur'an'a Göre Estetik ve Güzel Sanatlar", *Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2 (2000), 171-180; Narima Atalay, *Kur'an'da Estetik Anlayış* (Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1992); Fatih Okumuş, *İslâm'ın Estetik Anlayışı* (Kahramanmaraş: Sütçü İmam Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1996); Sadık Tekingür, *İslâm Düşüncesinde Estetik Anlayışı Üzerine Bir İnceleme* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013); Ayşenur Güllü, *Din Felsefesi Bağlamında Kur'an'ın Estetik Örgüsünün Tahlili* (Kahramanmaraş: Sütçü İmam Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022); Adem Çalışkan, *İslâm Estetiği Üzerine Bir Deneme* (Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1997); Ramazan Barman, *Kur'an'a Göre Estetik* (Malatya: İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2020); Mutluel, *Kur'ân ve Estetik*; Altıntaş, *İslâm Düşüncesinde Tevhid ve Estetik İlişkisi*.

ci bilgiler verildiğine şahit olunmaktadır. Nitekim başta estetik bağlamında *el-Esmâü'l-hüsnâ*'nın sınıflandırılması olmak üzere *hüsn*, *zîynet*, *zehra*, *zuhruf*, *hilye*, *rîş*, *cemâl*, *behce* gibi estetikle doğrudan ilişkili olduğu düşünülen kavramlar bunların en önemlilerindendir. Ancak çalışmamızda örneklem olarak ele aldığımız *tayyib* kavramına bazı eserlerde atıf bile yapılmaması dikkat çeken bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır. Kanaatimize göre bu durum, estetik açısından Kur'an semantiğinin içeriği konusunda tam bir uzlaşıya varılamadığını göstermektedir. Diğer taraftan bu gibi eserlerde, ağırlıklı olarak evren ve içindekilerin estetik boyutu üzerinde durulmuş, bu bağlamda insan ve yaratılışındaki estetiğe ayrı başlıklar açılmıştır. Ancak insanın daha çok sûretindeki/görünüşündeki güzellikler detaylıca açıklanırken sîretindeki/iç dünyasındaki estetiğe satır aralarında sadece temas edilmekle yetinilmiştir. Bununla ruh estetiği açısından Kur'an semantiğinin derli toplu bir biçimde yeterince oluşturulamamış olduğunu kastediyoruz.

Çalışmadaki temel amacımız, konuyla ilgili anlam alanının belirlenip bu sahanın bir örneklem üzerinden genel bir analizinin yapılmasıdır. Kanaatimizce araştırmamız bu bakımından ilgili literatürdeki ilk çalışma olma hüviyetini de taşımaktadır. Çalışmanın kapsamı, Kur'an'da sadece ruh estetiğiyle ilgili kavramlardır. Araştırmanın sınırlarını hayli zorlayacağından, estetik açısından Kur'an'ın diğer semantiği, kelâm, din felsefesi, tasavvuf gibi diğer İslâmî disiplinlerin estetikle ilgili yorum ve tartışmaları, Hadislerdeki estetik tasavvur gibi İslâm'daki diğer estetik konular kapsam dışı tutulmuştur. Ayrıca araştırmanın hacmine sığmayacağından ruh estetiğiyle ilgili tespit edilen Kur'ânî kavramların sadece tanımı yapılacak, bu kavramların semantiğinin nasıl inceleneceğini göstermesi bakımından örneklem olarak seçilen *tayyib* kelimesi ise detaylıca ele alınacaktır. Çünkü model olarak alınan bu kavramın ruh estetiği açısından Kur'an semantiğinin birçok yönünü ihtiva ettiğini düşünmekteyiz.

1. Psikolojide Ruh Estetiği Kavramı

Kur'an'ın güzel/estetik olanla iyi/etik olan arasında bir ayırıma gitmediği bilinen bir gerçektir.[5] Bu bağlamda *ruhsal estetik/estetik ruhaniyet* şeklinde de isimlendirebileceğimiz *ruh estetiği* tabiri, kısaca *insanın ruhsal/içsel dünyasındaki tüm mânevî güzellikleri/iyilikleri* olarak ifade edilebilir. Biz bu tanımın psikolojideki *iyi oluş* kavramına tekabül ettiğini düşünüyoruz. Çünkü modern psikoloji de insanın ruhsal/psikolojik dünyasındaki her türlü pozitif/olumlu

5 Barman, *Kur'an'a Göre Estetik*, 79.

durumu iyi oluş olarak değerlendirmektedir. Buna elbette tüm içsel estetik özellikler de dahildir. Psikolojide iyi oluş tabiri genel olarak; *olumlu bir içsel durum içerisinde bulunmak, psikolojik fonksiyonellik ve hayat yönünden en uygun/elverişli düzeyde olabilmeye*[6] işaret etmektedir. Bu bağlamda iyi oluş; genel, devamlı ve dinamik bir pozitif ruh hâlini tanımlamaktadır.

İyi oluşla birlikte ele alınan ve genelde onunla eş anlamlı olarak kullanılan bir kavram da *mutluluk* kelimesidir.[7] Bu terim, hayatın nasıllığı kadar niceliğine de atıf yapmakta olup, bir özellik olmaktan daha ziyade zihinsel/bilişsel bir durum olarak değerlendirilmektedir. Ele alınan farklı açılardan dolayı mutluluğun değişik birçok tanımı olmakla birlikte, bu kavramla çoğu defa *bireyin pozitif bir içsel durum içerisinde bulunması hâli* anlaşılmaktadır. Buna göre *mutluluk,* genel olarak *kişinin hayatını bütünlük içinde değerlendirerek öznel anlamda kendini beğenmesi ve takdir etmesi*[8] şeklinde tanımlanabilmektedir.

Mutluluk konusu düşünce tarihinin başından itibaren özellikle de felsefe ve ahlâk biliminin temel konuları arasında yer almıştır. Ancak ölçüm şekilleri öznel veya nesnel olabildiği gibi değerlendirme biçimleri de zihinsel veya duygusal olabildiğinden ve bütün bunlar neden, sonuç ve zamana bağlı değişken etkilere göre de farklılaşabileceğinden mutluluğun tek bir tanımının yapılması hep problemli olmuştur. Çünkü mutlu olanla mutsuz olanın davranışları arasına kesin bir sınır koymak yanıltıcı olabilmektedir.[9] Bu yüzden mutlulukla ilgili serdedilen bütün ölçütleri değişmez ve kesin kaideler olarak değil, nazari öngörüler şeklinde kabullenmek gerekecektir.

Diğer taraftan *iyi oluş/mutluluk* ifadesiyle beraber değerlendirilen ve çoğunlukla mutluluğu da kapsayacak şekilde tanımlanan bir diğer kavram da *ruh sağlığı* tabiridir. Bu deyiş modern psikolojide *psiko-sosyal uyum* terimiyle aynı anlama gelmektedir. Mutluluk gibi *içsel huzur, moral, yaşam kalitesi/ya-*

---

6 Ümit Sahranç, *Stres Kontrolü, Genel Öz-yeterlik, Durumluk Kaygı ve Yaşam Doyumuyla İlişkili Bir Akış Modeli* (Ankara: Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007), 97.

7 James W. Janes, "Din, Sağlık ve Din Psikolojisi: Din ve Sağlık Konusunda Yapılacak Hangi Araştırmalar, Dini Anlamaya Yardımcı Olur?", çev. Behlül Tokur-Metin Güven, *Bilimname Dergisi* 23/2 (2012), 233.

8 Sahranç, *Stres Kontrolü*, 99; Fatma Balcı Arvas, *Psikoloji, Din ve Mutluluk* (Bursa: Emin Yayınları, 2016), 31-32.

9 Asım Yapıcı, *Ruh Sağlığı ve Din* (Adana: Karahan Yayınları, 2013), 44-45. Ayrıca h*az, fayda, fazilet/erdem* terimleriyle ilişkisi bağlamında m*utluluk* kavramının felsefî temelleri, İslâm felsefesi ve İslâm ahlâk düşünce tarihindeki ele alınışı hakkında geniş bilgi için örneğin bk. Orhan Hançerlioğlu, *Başlangıçtan Bugüne Kadar Mutluluk Düşüncesi* (İstanbul: Varlık Yayınları, 1965); Hasan Hüseyin Bircan, *İslâm Felsefesinde Mutluluk* (İstanbul: İz Yayınları, 2001); İ. Agah Çubukçu, *İslâm'da Ahlak ve Mutluluk Felsefesi* (Ankara: Ayyıldız Matbaa, 1977); Arvas, *Psikoloji, Din ve Mutluluk.*

şamdan memnuniyet, yaşam doyumu kavramları da *ruh sağlığı* ile birbirlerine çok yakın şekilde kullanılırlar. Buna göre ruh sağlığının; *kişinin fizyolojik ve psikolojik bakımdan kendisiyle, kabullendiği inançları ve değer yargılarıyla, yakın ve uzak çevresinde aynı kültürü paylaştığı diğer insanlarla, içinde yaşadığı fiziksel dünyayla ahenkli ve barışık olması*[10] şeklinde tanımlandığını görüyoruz.

Ruh sağlığı tabiri İslâm ahlâk düşüncesinde *et-Tıbbu'r-Rûhânî* (اَلطِّبُّ الروُّحَانىُّ) ifadesiyle karşılık bulmuş ve bu ilim, ahlâkın bir ruh sağlığı ilmi olduğu kanaatinden hareketle ilk düşünürlerden itibaren bir ahlâk ilmi olarak kabul görmüştür.[11] Buna göre ahlâk ilmi, bir bakıma mutluluğu kazanma veya mutsuzluktan kurtulma sanatıdır ve insan tüm davranışlarını bu asıl gayeye ulaşmak için şekillendirmelidir. Dolayısıyla et-Tıbbu'r-Rûhânî bir tıp ilmi olmayıp, insandaki gayri ahlâkî eylemleri inceleyerek bunlara çözümler bulmak için uğraşan ve böylece kişiyi ahlâkî mânâda olgunluğa ulaştırmaya çalışan bir ahlâk ilmidir.[12] Bu ilimle uğraşan ahlâk eğitimcisine de *et-Tabîbü'r-Rûhânî* (اَلطَّبِيبُ الروُّحَانىُّ)[13] denmektedir.

Sonuç itibariyle; modern psikolojideki iyi oluş tabirinin karşılığı olarak tespit ettiğimiz ve benzer kavramlarıyla birlikte genel bir anlam sahasını belirlemeye çalıştığımız *ruh estetiğinin*, kişinin öncelikle kendisiyle uyumlu ve barışık olmasına, akabinde de bu olumlu içsel durumun içinde yaşadığı çevreyle aynı bağlamda gerçekleştirilip sürdürülebilirliğine dikkat çekilmektedir.

2. Ruh Estetiği Açısından Kur'an Semantiğine Genel Bir Bakış

Kur'an açısından ruh estetiği/ruhsal estetik/estetik ruhaniyet; en genel ifadeyle *ruhsal, duygusal ve bedensel bütünlük dikkate alınarak Allah, insan ve varlıkla/çevreyle olan ruhsal bağın düzeyini ayarlama çabası* şeklinde tanımlanabilir. Buradaki *ruhsal bağ düzeyi* tabiri, *ahenkli/uyumlu ve barışık olma* şeklinde açıklanabilr. Bu hâl, geçici güzellik/haz/mutluluktan öteye geçebilecek bir ruhsal yeteneğe sahip insanın elde edebileceği bir durumdur.[14] Bu bağlam-

---

[10] Mustafa Yalçın, *Kur'an ve Ruh Sağlığı* (Konya: Tebeşir Yayınları, 2012), 7-8; Yapıcı, *Ruh Sağlığı ve Din*, 40-46; Hüseyin Peker, *Ruh Sağlığı ve Dini İnanç* (İstanbul: Ensar Yayınları, 2017), 19-21; Nevzat Tarhan, *Kendinizle Barışık Olmak* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2008), 17.

[11] Mehmet Bayraktar, "The Spiritual Medicine of Early Muslims", *The Islamic Quarterly* 29/1 (1985), 1.

[12] Ebû Bekr Muhammed b. Zekeriyyâ er-Râzî, *et-Tıbbu'r-rûhânî*, çev. Hüseyin Karaman (İstanbul: İz Yayıncılık, 2008), 18-19.

[13] Ali b. Muhammed eş-Şerîf el-Cürcânî, *Ta'rîfât* (Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1983), 140. Ayrıca *et-Tıbbu'r-Rûhânî* tabirinin tarihsel gelişimi ve içerdiği konular hakkında daha geniş bilgi için bk. Mustafa Çağrıcı, "Tıbb-ı Rûhânî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 41/88.

[14] Şaban Ali Düzgün, *Tanrının Gözbebeği İnsan* (Ankara: Otto Yayınları, 2022), 33; Şaban Ali Düz-

da Kur'an'ın, tespit edebildiğimiz kadarıyla ruh estetiği olgusunu ifade etmede *saadet, şerhu's-sadr, itmi'nân, sekine, rabeta alâ kalbihî, tesbîtü'l-fuâd, karrat aynühû ve tayyib* kavram ve deyimleri olmak üzere anlamca birbirine yakın tabirler kullandığına tanık olmaktayız.

2.1. Saadet (سعادة)

Kur'an'da ruh estetiğinin bir üst başlık olarak *saadet/mutluluk* terimiyle karşılık bulduğunu söylemek mümkündür. Bu kelime asıl olarak *hayr/iyi* ve *sürur/sevinç* mefhumlarına delalet eder. Buna göre saadet, genel olarak *rıza/hoşnutluk, ferah/sevinç ve bir irtiyah/rahatlık hissetme* durumu yani *iç huzur* olarak tanımlanabilir. Saadetin karşıtı ise, genel olarak büyük bir sefalet ve bedbahtlığı anlatan *şekâvet* kelimesidir.[15]

Kur'an'da *saadet* terimi, aynı bağlamda gelen iki âyette yer almaktadır.[16] Saadetin mahiyetinin açıklandığı bu iki âyetten anlaşılıyor ki; Kur'an saadeti sadece dünya hayatıyla sınırlamamış, bu olguyu âhiret boyutuyla da ilişkilendirerek inananlara söz verilen cennete girme huzur ve sevincini de içeren nihai mutluluğa işaret eder hâle getirmiştir. Elbette bu aşkın mutluluk, kendiliğinden ve şans eseri olmayıp insanın dünya hayatında özgür iradesiyle Allah'a teslim olarak yaşadığı ve bilinçli bir hayat sonucu elde ettiği uhrevî ruh estetiği durumudur. Onun için saadet, daha geniş anlamıyla *iyiliğe ulaşmak için çaba sarfeden insana olan ilâhî yardım*[17] ve *Allah'ın kuluna yardım edip razı olduğu hususlarda onu muvaffak kılması ve kulun da bu durumdan mesut/mutlu/bahtiyar olması*[18] şeklinde tanımlanmıştır.

2.2. Şerhu's-sadr (شرح الصدر)

Tamamen insanın iç dünyasındaki olumlu durumu betimlemesiyle Kur'anî bir deyim olan bu tabir; *göğsün/kalbin ilâhî bir nura/ışığa, Allah tarafından gelen bir sekînet/huzur ve bir ruha/canlılığa açılıp bununla genişlemesi*[19] anlamına gelir.

---

gün, *Varoluş Sancısı* (Ankara: Otto Yayınları, 2023), 65.

15 Ebû Nasr İsmail b. Hammâd el-Cevherî, *es-Sıhâh Tâcü'l-luga ve Sıhâhü'l-Arabiyye,* thk. Ahmed Abdülgafûr Attâr (Beyrut: Dâru'l-İlmi li'l-Melâyin, 1987), 2/487; Ebu'l-Huseyn Ahmed b. Fâris b. Zekeriyâ (İbn Fâris), *Mu'cemü mekâyisi'l-luga* (Beyrut: Dâru'l-Fikr, 1979), 3/75; Ebu'l-Fadl Cemâlüddin Muhammed b. Mükerrem İbn Manzur, *Lisânü'l-Arab* (Beyrut: Dâru Sadr, 1414/1993), 3/213.

16 Hûd 11/105, 108.

17 Ebu'l-Kâsım el-Huseyn b. Ahmed Râğıp el-İsfahânî, *el-Müfredât fî garîbi'l-Kur'ân* (Beyrut: Dâru'l-Kalem, 1412/1991), 410.

18 Ebû Mansûr Muhammed b. Ahmed el-Ezherî, *Tehzîbü'l-luga* (Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, 2001), 2/43.

19 el-İsfahânî, *el-Müfredât*, 449.

Buna göre bu deyişin; *insanın içi açılması, içinin genişleyip rahatlaması/ferahlaması, huzur ve moral bulması, mutlu olması, sevinip neşelenmesi*[20] gibi temel *ruh estetiği* özelliklerini yansıttığını görüyoruz.

Kur'an'da *şerhu's-sadr* deyimi beş âyette yer alır.[21] Bu âyetler birlikte değerlendirildiğinde; Kur'an'ın, *saadet* teriminde olduğu gibi *ruh estetiği* hâlini *şerhu's-sadr* deyimiyle de *iman*la irtibatlandırmış olduğu ve nihai amacın bu şekildeki bir mutluluk olması gerektiğini ifade ettiği görülmektedir.

2.3. İtmi'nân (اطمئنان)

Kur'an'ın ruh estetiği hâlini ifade etmede kullandığı bir diğer önemli kavram *itmi'nân* kelimesidir. İtmi'nân kavramının semantik alanı; genel olarak *bir korku, endişe, sıkıntı ve şüpheden sonra sükûn bulmak/rahatlamak ve yakalanan bu iç istikrarı kalıcı duruma getirerek güvende olmak* şeklinde ifade edilebilir. Buradan hareketle bu kelimenin, tamamen iç dünyadaki iyi ve güzel hâli niteleyen *sükûnet, sakinlik, dinginlik, asudelik, hoşnutluk, sabitlik, istikrar, huzur, gönül rahatlığı, iç huzuru, güven, mutmain olmak, yatışmak*[22] gibi mânalar içerdiğini söylemek mümkündür.

İtmi'nân terimi değişik türevleriyle birlikte Kur'an'da on iki âyette on üç defa yer alır.[23] Bu âyetler bütüncül bir şekilde incelendiğinde, Kur'an'ın bu kavram üzerinden ruh estetiği olgusunda öncelikle aşağıdan yukarıya/dünyadan âhirete bir seyir takip ettiği anlaşılacaktır. Nitekim yalın olarak geldiği üç âyette,[24] bu tabirle ifade edilen ruh estetiği hâline bir değer atfedilmemiş, günlük hayatta herkesin arzu ettiği salt bir mutluluk/huzur/rahatlık durumuna dikkat çekilmiştir. Ancak son tahlilde Kur'an, *saadet* ve *şerhu's-sadr* tabirlerinde olduğu gibi *itmi'nân* kavramı üzerinden de hem bu dünyadaki hem de nihai olarak âhiret hayatındaki ruh estetiğine yüklediği anlamı, ina-

---

20 Ma'mer b. el-Müsennâ Ebû Ubeyde, *Mecâzü'l-Kur'ân*, thk. Mehmet Fuat Sezgin (Kahire: Mektebetü'l-Hâncî, 1381/1961), 1/368; Ebu'l-Kasım Cârullâh Mahmud b. Ömer ez-Zemahşerî, *Esâsü'l-belâğa* (Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1998), 1/501; Fahreddin Muhammed b. Ömer er-Râzî, *Mefâtihu'l-gayb* (Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 2000), 32/4.

21 el-En´âm 6/125; en-Nahl 16/106; Tâhâ 20/25; ez-Zümer 39/22; el-İnşirâh 94/1.

22 Ebû Mansur el-Mâtürîdî, *Te'vîlâtü Ehli's-Sünne (Tefsîru'l-Mâturîdî)* (Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 2005), 10/528; Ebu Bekr Muhammed b. El-Hasen İbn Düreyd el-Ezdî, *Cemheratü'l-luga* (Beyrut: Dâru'l-İlm li'l-Melâyin, 1987), 2/1089; Ebû Mansûr Muhammed b. Ahmed el-Ezherî, *Tehzîbü'l-luga* (Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, 2001), 13/253; Hüseyin b. Muhammed ed-Damegânî, *Kâmûsü'l-Kur'ân (Islâhu'l-vücûh ve'n-nezâir fi'l-Kur'âni'l-Kerim)*, thk. Abdülaziz Seyyidülehl (Beyrut: Dâru'l- İlm li'l-Melâyin, 1980), 297-298.

23 el-Bakara 2/260; Âl-i İmrân 3/126; en-Nisâ 4/103; el-Mâide 5/113; el-Enfâl 8/10; Yûnus 10/7; er-Ra´d 13/28; en-Nahl 16/106, 112; el-İsrâ 17/95; el-Hac 22/11; el-Fecr 89/27.

24 en-Nisâ 4/103; en-Nahl 16/112; el-İsrâ 17/95.

nanların içselleştirip yaşadığı iman ve iç dinamikleriyle kopmaz bir münasebet içerisinde olduğu noktasına taşımış olmaktadır.

2.4. Sekîne (سكينة)

Tamamıyla insanın iç dünyasındaki pozitif durumu yansıtan bir Kur'ânî ruh estetiği deyişi olarak karşımıza çıkan *sekine* kelimesi, aslen *hareketsizliğe* işaret eden ve karşıtı *hareket* olan *sükûn* kökünden türemiştir. Bu kelime genel olarak *herhangi bir şeyin (rüzgâr, yağmur, sıcak, soğuk vb…) hareketten sonra hareketinin sona erip sabit/hareketsiz/durağan hâle gelerek bu sakin durumunun istikrara kavuşması* anlamına gelmektedir. Diğer taraftan *sükûn* mefhumu, mecaz olarak itmi'nân olgusunun ifade ettiği *nefsin/benliğin ızdıraptan sonra yatışıp sakinleşmesi, rahatlayıp huzura ermesi* ve *kendini rahat hissetmesi*[25] mânasını yansıtmaktadır. Bu bağlamda sekine kavramının *itmi'nân/tuma'nîne, hüdû'* (هُدُوءٌ), *vedâa* (وَدَاعَةٌ), *vakâr* (وَقَارٌ) ve *istikrâr* (اِسْتِقْرَارٌ) gibi içsel dünyadaki dinginliği ifade eden kavramlarla açıklandığını görüyoruz. Buna göre *sekîneti*; insanın kendini iyi hissetmesi anlamındaki iyi oluşun/ruh estetiğinin genel karakteristik özelliklerini taşıyan olarak *rahat hâl, moral, ruh/zihin dinginliği, kalp sükûneti, iç huzuru, gönül ferahlığı/rahatlığı*[26] şeklinde tanımlayabiliriz.

Sekîne kelimesi Kur'an'da altı âyette geçmektedir.[27] Bu kullanımlarına baktığımızda, dikkat çekici bir durum olarak bu olgunun diğerlerinden farklı bir şekilde tamamiyle inananlara özgü bir ruh estetiği niteliği olduğunu ve yine imanla özdeşleştirildiğini görüyoruz. O hâlde Kur'an, genel mânasından hareketle bu kelimenin semantik alanını daha özel bir duruma getirmiştir. Buna göre sekînet; *şiddetli korkudan dolayı oluşan ızdırap esnasında, Allah'ın mümin kulunun kalbine indirdiği bir sükûn/rahatlama/huzur hâli*[28] olarak açıklanmıştır.

---

[25] Ebu Abdirrahman el-Halil b. Ahmed el-Ferâhidî, *Kitâbü'l-Ayn*, thk. Mehdi Mahzûmî-İbrahim Semerrâî (Beyrut: Müessesetü'l-A'lemî li'l-Matbûât, 1988), 5/313; İbn Düreyd, *Cemheratü'l-luga*, 2/855-856; el-Cevherî, *es-Sıhâh*, 5/2136; İbn Fâris, *Mekâyis*, 3/88; ez-Zemahşerî, *Esâsü'l-belâğa*, 1/467; İbn Manzur, *Lisânü'l-Arab*, 13/211-212.

[26] İbn Fâris, *Mekâyis*, 3/88; İbn Manzur, *Lisânü'l-Arab*, 13/213; Mecduddîn Muhammed b. Ya'kûb el-Fîruzâbâdî, *el-Kâmûsü'l-muhît* (Beyrut: Müssesetü'r-Risâle, 2005), 1206; Ebu'l-Feyz Muhammed Murtazâ ez-Zebîdî, *Tâcu'l-arûs min cevâhiri'l-kâmûs* (b.y. : Dâru'l-Hidâye, ts.), 35/204.

[27] el-Bakara 2/248; et-Tevbe 9/26, 40; el-Fetih 48/4, 18, 26.

[28] Abdülkerim b. Hevâzin b. Abdilmelik el-Kuşeyrî, *Letâifü'l-işârât* (Mısır: el-Hey'etü'l-Mısriyyetü'l-Âmmetü li'l-Kitâb, ts.), 3/419; el-İsfahânî, *el-Müfredât*, 417; er-Râzî, *Mefâtihu'l-gayb*, 28/70; ez-Zebîdî, *Tâcu'l-arûs*, 35/204.

2.5. Rabeta alâ kalbihî (ربط على قلبه)

Bu deyimin de aynen *sekine* kavramında olduğu gibi yine imanla özdeşleşerek tamamiyle inananlara özgü bir ruh estetiği niteliği şeklinde Allah'ın imanlı kullarına bahşettiği bir nihai saadet hâli olduğuna tanık olmaktayız. Buna göre *rabeta alâ kalbihî* deyişi; *Allah'ın inanç sahibi kulunun kalbine sabır ilham edip onu sabırlı/dirençli kılması, kalbini bu şekilde kuvvetlendirmesi/güçlendirmesi ve böylece onu (her türlü içsel sarsıntıya uğramaya karşı) bağlayıp sâbit tutması*[29] olarak tanımlanmıştır. Diğer taraftan bu ibare, *kalbi güçlü/kuvvetli olan ve bu güçten aldığı cesaret ve yüreklilik sayesinde kendini kaçmaktan alıkoyan kimse* için söylenen *"râbitu/rabîtu'l-ce'şi"* (رَابِطُ/ رَبِيطُ الْجَأْشِ)[30] tabiriyle de açıklanmaktadır.

Kur'an'da *rabeta alâ kalbihî* ifadesi üç âyette geçmekte[31] ve hepsinde de yukarıdaki anlamların aynısını taşımaktadır.[32] Ruh estetiği bağlamında böylesi bir ilâhî destek alan bu gibi kimsenin pozitif ruh dünyasına, sabırla beraber Kur'ânî iyi oluşun önemli göstergelerinden olan *sekine* ve *itmi'nân* olgularının da eşlik ettiğini söyleyebiliriz.[33] Allah'ın *kalbini rabt altına aldığı kimse*; böylece direnç ve mukavemet kazanmış güçlü içyapısıyla sâkin, metîn, kendine hâkim ve soğukkanlı bir mânevî kimliğe bürünmüş olmaktadır.

2.6. Tesbîtü'l-fuâd (تثبيت الفؤاد)

Ruh estetiğini ifade eden bir başka özgün Kur'ânî deyim olan bu tabir; *kalbin/iç dünyanın desteklenerek güçlendirilip sağlamlaştırılması, sabır ve dayanıklılık/direnç gücünün artırılması* şeklinde izah edilebilir. Hatta bu mecazi ibare, *teskînü'l-kalb* (تَسْكِينُ الْقَلْبِ) /*kalbin sükûn bulması* ifadesiyle açıklanmış ve her yönden huzur bulup sakinleyen böyle bir kimsenin içinde herhangi bir şüpheye dahi yer olmadığı beyan edilmiştir.[34] Buna göre *tesbîtü'l-fuâd* deyiminin ruh estetiği hallerinin tamamını kapsayabilecek özellikteki bir ifade olduğu söylenebilir.

---

29 Halil b. Ahmed, *Ayn*, 7/423; el-Ezherî, *Tehzîbü'l-luga*, 13/230; ez-Zemahşerî, *Esâsü'l-belâğa*, 1/331; İbn Manzur, *Lisânü'l-Arab*, 7/303; el-Fîruzâbâdî, *el-Kâmûsü'l-muhît*, 667; ez-Zebîdî, *Tâcu'l-arûs*, 19/302.

30 İbn Düreyd, *Cemheratü'l-luga*, 1/315; el-Cevherî, *es-Sıhâh*, 3/1127; el-İsfahânî, *el-Müfredât*, 339.

31 el-Enfâl 8/11; el-Kehf 18/14; el-Kasas 28/10.

32 el-İsfahânî, *el-Müfredât*, 339; Muhammedü'l-Emîn b. Muhammed b. el-Muhtâr eş-Şankîtî, *Edvâü'l-beyân fî îzâhi'l-Kur'ân bi'l-Kur'ân* (Beyrut: Dâru'l-Fikr, 1995), 3/214.

33 eş-Şankîtî, *Edvâü'l-beyân*, 8/20.

34 Ebû İshak İbrahim b. es-Serî b. Sehl ez-Zeccâc, *Meâni'l-Kur'an ve i'râbuhû*, thk. Abdülcelil Abduh Şelebî (Beyrut: Âlemü'l-Kütüb, 1988), 3/84; İbn Manzur, *Lisânü'l-Arab*, 2/19.

Kur'an'da iki yerde[35] ve sadece Hz. Peygamber'in (s.a.v.) ruh estetiğinin konu edildiği bağlamda kullanılan *tesbîtü'l-fuâd* deyişi; Kur'an'ın destekleyici gücüyle Hz. Peygamber'in (s.a.v.) kalbinin/iç dünyasının kuvvet bulup güçlendiğini ve böylece sükûna erip huzur bulduğunu ifade eder.[36] Nitekim içsel âlemin ne kadar çok kanıta sahip olursa o nispette rahatlayıp dingin bir hâl aldığı bilinmektedir.

2.7. Karrat aynühû (قرت عينه)

Tamamen ruh estetiğini ifade eden diğer bir Kur'ânî özgün deyim olan bu tabir, asıl olarak *gözün soğuk ve serin olması* demektir. Ancak soğuğun sükûnu ve sıcağın da hareketi gerektiriyor olmasından mülhem sevinç ve mutluluktan kinaye olarak ifade edilmeye başlanmıştır. Nitekim Araplar tarafından eskiden beri mutluluk ve sevinç için *soğuk/serin gözyaşı* ve hüzün ve gam için de *sıcak/ateşli gözyaşı* tabirlerinin kullanılageldiği bilinmektedir.[37] Dolayısıyla *karrat aynühû* deyimi; mecâzen tamamıyla insanın iç dünyasındaki neşeli ve dingin durumu yani ruh estetiğini ifade eden *sevinmek, mutlu olmak, içi ferahlamak, gönlü rahatlamak*[38] gibi anlamlar içermektedir. Bu ifadenin mastarı olan *kurratü'l-ayn* (قُرَّةُ الْعَيْنِ) tabiri de *insanı hoşnut eden/sevindiren/mutlu eden/neşelendiren/rahatlatan, içine ferahlık veren ve artık gözün ondan başkasına iştiyakla bakmadığı şey/kişi*[39] mânasına gelmektedir.

Kur'an'da *karrat aynühû* tabiri, dördü fiil[40] ve üçü mastar hâlinde[41] olmak üzere toplam yedi âyette yer alır. Bunların tamamında mutluluğun öznesi yine inananlardır. Böylece bir Kur'ânî ruh estetiği ifadesi olan *karrat aynühû* tabiri; *kalp/iç serinliği ve organların sâkin/huzurlu hâli*[42] şeklinde de tanımlanan mutluluktan kinaye olarak, herhangi bir şey/varlıktan dolayı hem se-

---

35 Hûd 11/120; el-Furkân 25/32.

36 Ebu'l-Kasım Cârullâh Mahmud b. Ömer ez-Zemahşerî, *el-Keşşâf an hakâiki gavâmizi't-tenzîl ve uyûni'l-ekâvîl fî vücûhi't-te'vîl* (Beyrut: Dâru'l-Kitâbi'l-Arabî, 1407/1986), 2/439.

37 Alâüddin Ali b. Muhammed el-Hâzin, *Lübâbü't-te'vîl fî meâni't-tenzîl (Tefsîru'l-Hâzin)* (Beyrut: Dâru'l-Fikr, 1979, 5/110.

38 el-İsfahânî, *el-Müfredât*, 663; ez-Zemahşerî, *Esâsü'l-belâğa*, 2/66-67; Ebü'l-Ferec Cemâlüddin İbnü'l-Cevzî, *Zâdü'l-mesîr fî ilmi't-tefsîr* (Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-Arabiyyi, 1422/2001), 3/127; İbn Manzur, *Lisânü'l-Arab*, 5/82-85; ez-Zebîdî, *Tâcu'l-arûs*, 13/388-392.

39 Ahmed Muhtar Abdülhamid Ömer, *Mu´cemü'l-lügati'l-Arabiyyeti'l-muâsıra* (Beyrut: Âlemü'l-Kütüb, 2008), 3/1796.

40 Meryem 19/26; Tâhâ 20/40; el-Kasas 28/13; el-Ahzâb 33/51.

41 el-Furkân 25/74; el-Kasas 28/9; es-Secde 32/17.

42 Muhammed b. Ali b. Muhammed eş-Şevkânî, *Fethu'l-kadîr* (Dımaşk: Dâru İbn Kesir, 1414/1993), 3/389.

vinmeyi hem de onun için söylenen bir sevinç söylemi olarak karşımıza çıkmaktadır.

3. Tayyib (طيب)

Kelimenin kökü olan *tîb* kavramı Kur'an'daki önemli ruh estetiği ifadelerinden biridir. Bu terim aslen herhangi bir şeyin *güzel/hoş/iyi* (حَسُنَ/جَادَ), *temiz/saf/arı* (طَهَرَ/زَكَا) ve *lezzetli/tadı hoş/haz verici* (لَذَّ) olduğuna işaret etmektedir. Yani bir nesnenin maddeten veya manen görünüş, içerik/içyapısı ve tadının iyi oluşu bağlamında estetiğini/kalitesini/lezzetini yansıtır durumdadır. Buna göre *tîb*; *duyuların/sezgilerin ve nefsin herhangi bir şeyden maddî/mânevî lezzet/tad/zevk alması ve ondan hoşlanması* şeklinde tanımlanabilir. Bu özellikteki varlığa da genel olarak ruh estetiğini/iyi oluşu/mutluluğu niteleyen ve *iyi, hoş, leziz, şen, neşeli, esen* gibi anlamlara gelen *tayyib* (طَيِّبٌ) adı verilmektedir. Bu sıfat hâli ve çekimleri, bu kökten gelen en meşhur kullanımdır. Bu tabirin karşıtı ise maddî/mânevî anlamda kötü ve berbat olmayı/iyi olmamayı ifade eden *habîs* (خَبِيثٌ) kavramıdır.[43]

Tayyib kelimesi hangi varlığı niteliyorsa onun lezzet, kalite ve estetik bakımdan *iyi* olduğunu belirtiyor demektir. Nitekim yiyeceğe/içeceğe izafeten kullanıldığında; yenmesinin/içilmesinin hem helal/caiz hem temiz ve hijyenik ve hem de o yiyeceğin/içeceğin tadının yerinde olduğunu gösterir. Örneğin zemzem suyuna, içimi gayet hoş/leziz anlamında *tîbe*[44] de denmiştir. Mekâna izafeten geldiğinde ise, o yerin hoş/güzel/ferahlatan/huzur veren özelliğine dikkat çekerek orasının aynı zamanda ekolojik açıdan da *yaşanabilir temiz bir çevre*[45] olduğuna işaret eder. Hatta Hz. Peygamber (s.a.v.) Mekke'den hicret edip yerleştiği ve eski adı *fesat* anlamındaki *Yesrib* olan bu şehre, *Medine* ismi ile birlikte özellikle de şirkten arınıp temizlendiği için *Tayyibe/Taybe* (طَيِّبَةٌ/طَيْبَةُ)[46]

---

43 İbn Düreyd, *Cemheratü'l-luga*, 1/363; el-İsfahânî, *el-Müfredât*, 527; İbn Manzur, *Lisânü'l-Arab*, 1/563. Ayrıca Kur'an'da *habîs-tayyib* zıtlığının birçok âyette kullanıldığını görmekteyiz. Bk. Âl-i İmrân 3/179; en-Nisâ 4/2; el-Mâide 5/100; el-A´râf 7/58, 157; el-Enfâl 8/37; İbrâhîm 14/24-26; Nûr 24/26.

44 el-Cevherî, *es-Sıhâh*, 1/173.

45 وَالْبَلَدُ الطَّيِّبُ يَخْرُجُ نَبَاتُهُ بِاِذْنِ رَبِّه *"Güzel/hoş beldenin bitkisi Rabbinin izniyle (güzel/bol/bereketli) çıkar"* (el-A´râf 7/58.) ve بَلْدَةٌ طَيِّبَةٌ وَرَبٌّ غَفُورٌ *"(İşte bu Sebe' Yurdu) güzel/hoş bir belde ve çok bağışlayıcı bir Rab!"* (Sebe' 34/15) âyetleri buna işarettir. Diğer taraftan *belde-i tayyibe* tabirini, Kur'an'ın *sosyal iyi oluşa* atıf yapan terimleri arasında da değerlendirebiliriz. Ayrıca cennetteki yerlerin tarifi imkânsız güzel ve hoşluğu, وَمَسَاكِنَ طَيِّبَةً فِى جَنَّاتِ عَدْنٍ *"Ve (o inananlara) bir de Adn cennetlerinde çok güzel/hoş meskenler vardır."* (et-Tevbe 9/72; es-Saf 61/12) âyetinde yine *tayyibe* kavramıyla vasıflandırılmıştır.

46 İbn Düreyd, *Cemheratü'l-luga*, 1/363; el-Ezherî, *Tehzîbü'l-luga*, 14/29; İbn Fâris, *Mekâyis*, 3/435; el-İsfahânî, *el-Müfredât*, 527-528; İbn Manzur, *Lisânü'l-Arab*, 1/565; ez-Zebîdî, *Tâcu'l-arûs*, 3/287;

adını da vermiştir. Hz. Peygamber'in (s.a.v.) bu uygulamasından, bir beldenin ekolojik yaşanabilirliği kadar mânevî temizliğinin de önemli üstelik daha değerli olduğu ve çocuğa verilen isimler gibi yerleşim alanlarına verilecek isimlerin de bu kıstasa göre olması gerektiği anlaşılmaktadır.

Tayyib kavramı konuşmaya/söze izafeten geldiğinde de *kelime-i şehadet/tevhid* ifadesi başta olmak üzere Allah'ı tesbih ve takdis eden her türlü tahmid, tekbir, tehlil, tesbih deyişleri ile dua, istiğfar sözleri ve yalan, iftira, gıybet gibi her çeşit kötülükten/kerahetten arınmış olarak söylenen *güzel/latif/faziletli/erdemli*[47] sözü tanımlar vaziyettedir.

Anlam alanı bu denli engin olan *tayyib* tabiri insana izafetle kullanıldığında ise, kişinin tamamıyla *ruh estetiği* durumunu gösteren bir ifade hâlini almaktadır. Nitekim bu hususu dile getiren *tayyibü'n-nefs* (طَيِّبُ النَّفْسِ) deyimi; bir kimsenin genel anlamda *şen/neşeli/mutlu/rahat/havasında olması, keyfi yerinde olması ve böylece kendini iyi/hoşnut hissetmesi* anlamlarına gelir. Bu genel *ruh estetiğinin* insanın içyapısına yansımasının detaylarını açıklayan *tayyibü'l-kalb* (طَيِّبُ الْقَلْبِ) ve *tayyibü'l-ahlâk* (طَيِّبُ الْأَخْلَاقِ) deyişleri de; *öncelikle kendisiyle uyum içerisinde olan, içinde kin/nefret/haset gibi kötü hasletler barındırmayan ve kendisiyle iyi/hoş geçinilen güzel ahlâklı kişi*yi tanımlamaktadır. Buna göre artık bu konumda olan insan; cehalet, fısk, fitne gibi mânevî kirlerden arınmış olarak iman, ilim ve güzel davranışlarla bezenmiş inanç sahibi kimse[48] mesabesindedir.

Kur'an'da *t-y-b* (ط ي ب) kökünden gelen kelimeler; *tâbe*, *tıbne*, *tıbtüm*, *tayyib*, *tayyibûn*, *tayyibîn*, *tayyibe*, *tayyibât* ve *tûbâ* kalıplarında olmak üzere elli yerde geçmektedir.[49] Hepsi de *(maddeten veya manen) temiz/iyi/hoş olmak, güzel/iyi davranmak* ve *iyi/temiz/hoş kimseler/nesneler*[50] anlamındadır. Sadece

---

Abdülhamid Ömer, *Mu'cem*, 2/1428-1429.

[47] Halil b. Ahmed, *Ayn*, 7/461; el-Mâtürîdî, *Te'vîlât*, 8/473; el-Ezherî, *Tehzîbü'l-luga*, 14/30; el-İsfahânî, *el-Müfredât*, 527; ez-Zemahşerî, *el-Keşşâf*, 3/602; er-Râzî, *Mefâtihu'l-gayb*, 26/8; İbn Manzur, *Lisânü'l-Arab*, 1/564; Elmalılı Hamdi Yazır, *Hak Dini Kur'ân Dili* (İstanbul: Eser Kitabevi, 1971), 6/3980. أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً كلمةً طَيِّبَةً *"Allah'ın güzel/hoş bir kelimeyi örnek verdiğini görmedin mi?"* (İbrâhîm 14/24) âyetindeki *kelime-i tayyibe* bu anlamdadır. Bununla birlikte إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ وَالْعَمَلُ الصَّالِحُ يَرْفَعُهُ *"Güzel/hoş sözler O'na (Allah'a) yükselir. Onları da salih amel yüceltir."* (Fâtır 35/10) âyetindeki *el-kelimü't-tayyib* ifadesi de bu kapsamdadır. Ayrıca bu âyette, doğru/temiz/hoş söz ile doğru/iyi davranış arasında doğrudan bir münasebet kurulduğunu görüyoruz. Bu münasebete değinen diğer âyetler için bk. el-Ahzâb 33/70; Fussilet 41/33.

[48] el-Ezherî, *Tehzîbü'l-luga*, 14/30; el-İsfahânî, *el-Müfredât*, 527; İbn Manzur, *Lisânü'l-Arab*, 1/563; Abdülhamid Ömer, *Mu'cem*, 2/1428-1429.

[49] Bk. Muhammed Fuad Abdülbâkî, *el-Mu'cemü'l-Müfehres li Elfâzı'l-Kur'âni'l-Kerîm* (Kahire: Dâru'l-Kütübi'l-Mısriyye, 1364/1945), 432-433.

[50] ed-Dameğânî, *Kâmûs*, 302-305; el-İsfahânî, *el-Müfredât*, 527-528.

tûbâ[51] kavramı, inananların dünya hayatlarındaki *ruh estetiği*nin ne denli güzel/hoş ve hayırlı/erdemli olduğunu gösteren bir övgü ifadesi olarak *ne mutlu*[52] mânasına gelir.

Allah, inanmayanlar için dünyada *psikolojik gerilim/stres* bağlamında *dar ve sıkıntılı bir yaşam* olacağını ifade ederken,[53] inananlar için ise bunun tam aksine, *ruhsal estetik* bağlamında *güzel/iyi/hoş bir hayat* vadetmektedir. *"Erkek veya kadın olsun, kim inanmış olarak salih amel işlerse, onu güzel/hoş/iyi bir hayatla yaşatırız."*[54] âyetindeki *güzel/hoş/iyi bir hayat* olarak çevirdiğimiz *hayâten tayyibe* (حَيَوةً طَيِّبَةً) tabirinin müminlerin hayatında *saadet*le birlikte tüm *ruh estetiği* yönlerini kapsadığını düşünüyoruz.[55]

Buradaki *hayâten tayyibe*, öncelikle *salih amel, temiz kazanç, helal rızık* gibi inananlara has vasıflarla açıklanmış ve sonrasında da bu izahlar doğrultusunda detaylandırılmıştır. Nitekim bunları *inanmış olarak tüm çabası salih amel olan kimseye, Allah'ın da kendisine bu erdemli davranış yollarını kolaylaştırması ve onu bu konuda muvaffak kılması* şeklinde özetleyebiliriz. Bu *ruhsal este-*

---

51 اَلَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ طُوبَى لَهُم وَحُسْنُ مَآبٍ *"İnanıp salih amel işleyenlere (bu dünyada) ne mutlu! Dönüp varacakları (âhiretteki) yerleri de ne güzeldir!"* (er-Ra´d, 13/29). Hz. Peygamber de (s.a.v.), طُوبَى لِمَنْ آمَنَ بِى وَرَآنِى "مَرَّةً" وَطُوبَى لِمَنْ آمَنَ بِى وَلَمْ يَرَنِى "سَبْعَ مِرَارٍ" *"Ne mutlu beni görüp de iman edene (bunu bir defa söylemiş)! Ne mutlu beni görmeden iman edene (bunu da yedi kez tekrarlamıştır)!"* (Ebû Abdillah Ahmed b. Muhammed b. Hanbel eş-Şeybânî Ahmed b. Hanbel, *el-Müsned* (Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 2001), 20/37 (No. 12578)) buyurarak, dünya ve âhiret mutluluğunun ancak iman ve bu imana uygun davranışlarla elde edilebileceğini ifade etmiştir.

52 Ebu Cafer Muhammed b. Cerir et-Taberî, *Câmiu'l-beyân an te'vîli âyi'l-Kur'an*, thk. Abdullah b. Abdü'l-Muhsin et-Türkî (Kahire: Dâru Hicr, 2001), 13/520; ez-Zeccâc, *Meâni'l-Kur'ân*, 3/148; el-Ezherî, *Tehzîbü'l-luga*, 14/29; er-Râzî, *Mefâtihu'l-gayb*, 19/40; Abdülhamid Ömer, *Mu´cem*, 2/1429. Ancak *tûbâ*nın cennette bir ağaç olduğu yaygın bir kanaattır. Hatta bu ismin cennete ve cennetin tüm güzelliklerine işaret ettiği de söylenmiştir. İlgili yorumlar için bk. Ebü'l-Haccâc Mücâhid b. Cebr el-Mekkî el-Mahzûmî, *Tefsîru Mücâhid* (Mısır: Dâru'l-Fikri'l-İslâmiyyi'l-Hadîse, 1989), 407; Ebu'l-Hasen Mukâtil b. Süleyman, *Tefsîru Mukâtil b. Süleyman* (Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâs, 1423 (h.), 2/377; Halil b. Ahmed, *Ayn*, 7/461; Ebû Ca'fer Ahmed b. Muhammed en-Nehhâs, *Meâni'l-Kur'ân*, thk. Muhammed Ali Sâbûnî (Mekke: Câmiatü Ümmü'l-Kurâ, 1409), 3/493; Ebu'l-Leys Nasr b. Muhammed b. Ahmed es-Semerkandî, *Bahru'l- ulûm (Tefsîru's-Semerkandî)* (Beyrut: Dâru'l-Fikr, ts.), 2/226; İbn Manzur, *Lisânü'l-Arab*, 1/564.

53 وَمَنْ اَعْرَضَ عَنْ ذِكْرِى فَإِنَّ لَهُ مَعِيشَةً ضَنْكًا *"(Ama) kim de beni anmaktan yüz çevirirse, onun dar ve sıkıntılı bir hayatı olacaktır..."* (Tâhâ 20/124).

54 مَنْ عَمِلَ صَالِحًا مِنْ ذَكَرٍ اَوْ اُنْثَى وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَنُحْيِيَنَّهُ حَيَوةً طَيِّبَةً (en-Nahl, 16/97).

55 Öncelikle bu hayatın hangi hayat olduğu konusunda iki temel görüş olduğunu görüyoruz. Bazı Kur'an yorumcuları bunu âhiret hayatı/cennet olarak kabul ederken, bazıları da dünya hayatı olarak anlamışlardır. Konuyla ilgili geniş yorumlar için bk. et-Taberî, *Câmiu'l-beyân*, 14/250-353; el-Mâtürîdî, *Te'vîlât*, 6/567-568. Ayrıca her iki hayata da işaret ediyor olmasına bir engel görünmemektedir. Bk. Muhammed Esed, *Kur'an Mesajı*, çev. Cahit Koytak ve Ahmet Ertürk (İstanbul: İşaret Yayınları, 1998), 466. Ancak Zemahşerî (öl. 538/1144), âyette bahsedilen hayatın gayet açık/net olarak dünya hayatı olduğunu belirtmiştir. Bk. ez-Zemahşerî, *el-Keşşâf*, 2/ 633. Biz de âhiret/cennet veya her iki hayat da (dünya/âhiret) olabileceği olgusunu göz ardı etmeksizin ilgili kavramı dünya hayatı olarak kabul ediyoruz.

tik makamına gelen kişi; artık imanın, salih amelin ve taatın zevkini/lezzetini/tadını/hazzını almış olarak gönlünde/iç dünyasında bir serinlik/ferahlama/huzur oluştuğunun farkına varır. Allah'ın kendisine verdiği kadarına razı/hoşnut ve kanaatkâr olur.[56] Bu durum aynı zamanda, her şeyin Allah'tan geldiği bilinciyle *mutlu* olmanın yani hakiki *saadet*in de bir göstergesi mahiyetini taşımaktadır.

Buna göre salih amelle meşgul olduğu sürece bir inanan, kolay olsun zor olsun güzel ve hoş bir hayat yaşıyor demektir. Nitekim hayatı kolaylıklarla geçiyorsa, zaten söze hacet yok. Ancak hayatında zorluklar söz konusu ise, onun hayatı yine hoş ve güzeldir. Çünkü artık bu kimse, kanaatkâr ve yaşam konusunda Allah'ın kendisine olan taksimine razı/hoşnut bir tavır içerisindedir.[57] Ayrıca müminin kalbi Allah'ı marifetin/bilmenin nuruyla aydınlandığı/ferahladığı/huzur bulduğu için, dünyanın değişik hâlleri nedeniyle meydana gelen üzüntülere yer vermez ve bunlardan etkilenmez. Çünkü bu kişi bilir ki; cismânî dünya tadları/hazları değersiz ve geçicidir. Bu yüzden vicdanında/iç dünyasında, onların varlığıyla oluşan sevinç de abartılı değildir yokluğundaki gam da.[58] Tüm bunlara rağmen şayet inananların dünya yaşantıları Allah'ın müjdelediği bu olgular doğrultusunda gitmiyorsa, bunların nedeni farklı yerlerde aranmamalı, her bir mümin birey dönüp kendine bakmalı, ortaya konan eylemlerin *salih* ve kalplerin de *selim* olup olmadığı kontrol edilmelidir.[59]

Dolayısıyla *hayâten tayyibe* deyimi, gerçek bir inananın zinde tutmaya çalıştığı Allah bilinci ve duyarlılığıyla bu dünyada erişebileceği en büyük *saadet/mutluluk* ve *esenliğe* yani *ruh estetiği*ne işaret eder durumdadır.[60] Böylelik-

---

56 el-Mâtürîdî, *Te'vîlât*, 6/568; Ebû Abdirrahmân Muhammed b. el-Hüseyn es-Sülemî, *Hakâiku't-tefsîr* (Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 2001), 1/374; Ebû İshâk Ahmed b. Muhammed b. İbrahim es-Sa'lebî, *el-Keşfü ve'l-beyân an tefsîri'l-Kur'ân (et-Tefsîru'l-Kebîr/Tefsîru's-Sa'lebî)*, thk. Ebî Muhammed b. Âşûr (Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, 2002), 6/40; el-Kuşeyrî, *Letâifü'l-işârât*, 2/320; Muhammed b. Abdirrahman el-Hüseynî el-Îcî, *Câmiu'l-beyân fî tefsîri'l-Kur'ân (Tefsîru'l-Îcî)* (Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 2004), 2/362; Muhammed Cemâlüddîn el-Kâsimî, *Mehâsinü't-te'vîl (Tefsîru'l-Kâsimî)* (Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1418/1997), 6/407.

57 ez-Zemahşerî, *el-Keşşâf*, 2/633; Ebû Said Ömer b. Muhammed el-Beyzâvî, *Envâru't-tenzîl ve esrâru't-te'vîl* (Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, 1418/1997), 3/239.

58 er-Râzî, *Mefâtihu'l-Gayb*, 20/91. Ayrıca Fahreddin er-Razî (öl. 606/1210), müminin hayatının dünyada kafirin hayatından, Kur'ânî *ruh estetiği* bağlamında her yönüyle daha *güzel/hoş/temiz* olduğunu ifade eder ve bu durumu, bunlarla ilgili gerekçelerini sıraladığı beş önemli maddede açıklar. Bk. er-Râzî, *Mefâtihu'l-gayb*, 20/91.

59 Hayrettin Karaman vd., *Kur'ân-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli* (Ankara: TDV Yayınları, 2006), 3/439.

60 Esed, *Kur'an Mesajı*, 466. Bu meyanda, Hz. Peygamber (s.a.v.) vefat ettiğinde Hz. Ali'nin ona hitaben şöyle dediği rivayet edilmiştir: بِأَبِى الطَّيِّبُ, طِبْتَ حَيًّا, وَطِبْتَ مَيِّتًا "*Babam (sana) feda olsun (ey) temiz ve hoş olan (insan)! Temiz ve güzel yaşadın, temiz ve güzel öldün. (Hayatın temiz ve güzeldi,*

le Kur'an'ın bu ifadeye; her yönden huzur, rahatlık ve mutluluğun tüm yönlerini içeren bir *ruh estetiği/ruhsal estetik/estetik ruhaniyet* terimi olarak oldukça geniş yeni anlam alanı açtığını görüyoruz.[61]

Dünya hayatını Kur'an'ın öngördüğü şekilde *tayyibe/tertemiz* bir şekilde yaşayanlar, bu *ruhsal estetiği* öte dünyaya da taşıyacaklardır. Bu husus öncelikle ölüm anlarında tebarüz edecektir. Dünyadaki yaşamlarını bedbaht bir biçimde geçirenlerin o acıklı ölümlerinin tersine,[62] hakiki mutluluğu yakalamış bu Kur'ânî ruh estetiğine sahip kimseler hoş ve nezih bir şekilde can vereceklerdir. Nitekim *"(O inananlar ki) tertemiz/arınmış bir haldeyken melekler, 'Size selam olsun' diyerek canlarını alırlar."*[63] âyeti, inananların ölüm anındaki bu nadide anlarını tasvir eder. Buradaki *tayyibîn* (طَيِّبِين) kelimesinin; Kur'ânî *ruhsal estetiğin* tüm özelliklerini kapsayıcı olarak, dünyada iken iman edip Allah'ın emirlerini yerine getiren, yasaklarından kaçınan ve kötü ahlâktan arınıp erdemli bir ahlâka sahip olan temiz/iyi/hoş kimseleri[64] nitelediği gayet açıktır.

Allah'a kendi iradesiyle teslim olup şuurlu bir yaşam sürerek O'nun emir ve yasaklarına riayet edenlere söz verilen, Allah'ın hoşnutluğuna ulaşma sonsuz huzur ve neşesini de içinde barındıran ebedî mutluluk anlamındaki *uhrevî saadet*i kazananlar, diğer bir deyişle elde ettikleri ruhsal estetikle dünyevî saadetini âhiret hayatına taşımayı başaranlar, Kur'an'da yine *tîb* kavramı üzerinden tanımlanmıştır. Nitekim *"(Cennetin) Bekçileri, (kendilerine cennet kapıları açılan muttekîlere) 'Size selam olsun! Hoş/tertemiz geldiniz! Artık sonsuz kalmak üzere girin buraya!' derler."*[65] âyetindeki *tıbtüm* (طِبْتُمْ) ifadesi, ilgili kavramın tüm anlamlarını kapsayacak şekilde "Siz dünyada, Allah'a taat ve salih amelle kötülüklerden arınarak *tayyibûn/tertemiz* oldunuz, şaibesiz bir hayat yaşadınız ve asla *habîs/kötü* ve habîs ehli olmadınız."[66] mânasındadır.

ölümün de temiz ve güzel!)" (Ebû Abdillah Muhammed b. Yezîd el-Kazvînî İbn Mâce, *es-Sünen,* thk. Muhammed Fuad Abdülbâkî (Kahire: Dâru İhyâi'l-Kütübi'l-Arabî, ts.), "Cenâiz", 10 (No. 1467).

61 Ayrıca bu şekildeki hakiki *ruhsal estetiği* gerçekleştirmiş bireylerin yaşadığı toplum da *temiz toplum* anlamına gelecektir. Bu yönden *hayatün tayyibe* deyişini, aynı zamanda Kur'an'ın *sosyal ruh estetiğine* atıf yapan kavramları arasında da değerlendirebiliriz.

62 İnanmayanların vahim ölüm anlarının tasvir edildiği âyetler için bk. el-En´âm 6/93; el-Enfâl, 8/50; Muhammed 47/27.

63 اَلَّذينَ تَتَوَفَّيهُمُ الْمَلآئِكَةُ طَيِّبينَ يَقُولُونَ سَلآمٌ عَلَيْكُم (en-Nahl 16/32).

64 el-Mâtürîdî, *Te´vîlât*, 6/499; ez-Zemahşerî, *el-Keşşâf*, 2/603; er-Râzî, *Mefâtihu'l-gayb,* 20/21.

65 وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا سَلآمٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَادْخُلُوهَا خَالدينَ (ez-Zümer 39/73).

66 Mücahid b. Cebr, *Tefsîr,* 581; Ebû Zekeriyyâ ed-Deylemî el-Ferrâ, *Meâni'l-Kur'an*, thk. Ahmed Yusuf en-Necâtî vd. (Mısır: Dâru'l-Mısriyye, ts.), 2/425; ez-Zeccâc, *Meâni'l-Kur'ân*, 4/364; Ebû Muhammed Mekkî el-Kaysî el-Kayravânî, *el-Hidâye ilâ bülûğü'n-nihâye fî ilmi meâni'l-Kur'ân ve tefsîruhû* (Dubai: Mecmûâtü Bühûsi'l-Kitâb ve's-Sünne, 2008), 10/6390; Ebû Abdillâh Muhammed b. Ahmed el-Ensârî el-Kurtubî, *el-Câmi' li ahkâmi'l-Kur'ân* (Kahire: Dâru'l-Kütübi'l-Mısriyye, 1964),

Kur'an diğer taraftan *"Kâfirler ateşe sunulacakları gün (onlara şöyle denir): 'Siz güzel olan her şeyinizi dünya hayatınızda harcayıp tükettiniz, onlarla zevkü-sefa yaparak yaşadınız."*[67] âyetiyle de dünya hayatıyla hoşnut olup sadece bu hayatla tatmin olanların ise bu *dünyevî iyi oluş/ruhsal estetik* hallerini sonsuz hayata aktaramadıklarını haber vermektedir. Buradaki *tayyibât*, dünyadaki refah ehlinin nimetlendiği ve doyasıya lezzet/zevk//tad aldığı her türlü yiyecek-içecekle kullandığı eşyalardır. Aslında dünyadaki tüm bu güzellikler meşru şartlar çerçevesinde herkese serbesttir. Ancak bu gibi kimseler bu ibâhayı amacı dışında kullanarak iman ve taati bırakıp dünyanın bu şehavât ve lezzetleriyle meşgul olmuşlar, fâni olanı bâki olana tercih etmişlerdir. Dünya nimetlerinin güzelliklerinden sonuna kadar yararlanıp onların hoş ve güzellikleriyle keyif sürmüşlerdir. Fakat âhiretin güzelliklerini elde etmek için uğraşmadıklarından artık onlar için hiçbir güzellik/hoşluk kalmamıştır. Onlar için geride kalmış gibi görünen, tattıkları o nimetlerden aldıkları kaybolup giden anlık hazlarıdır. Özellikle de inanmamış olmaları, âhiret saadetine ve güzelliklerine ulaşmalarına en büyük engel teşkil etmiştir.[68] Dolayısıyla bu gibi kimseler, kendilerine âhiret hayatını kazanmalarına vesile olması için verilen tüm bu nimetlerin/güzelliklerin hakkını verip şükrünü eda etmeyerek bunları telef/heder etmişlerdir. Böylece öte dünyada söz verilen güzellikleri ve sonsuz nimetleri yani *uhrevî saadeti/ruhsal estetiği* kazanamamışlardır.

Sonuç

Kur'an, modern psikolojideki *iyi oluş/mutluluk* hâlini ifade etmede *saadet/mutluluk* kavramını kullanarak bu kelimeye yeni bir geniş semantik alan hamletmiştir. Buradan hareketle insan hayatının üzerine bina edildiği temelin *mutluluk/ruh estetiği* olduğunu ve ne tür bir acı yaşarsa yaşasın insanın döneceği/dönmesi gerektiği asıl durumun bu olduğu sonucunu çıkarmak mümkündür. Kur'an'ın ruhsal estetiği anlatma sadedinde *şemsiye/kapsayıcı* terim olarak kullandığını tespit ettiğimiz *saadet* kavramıyla birlikte *şerhu's-sadr, itmi'nân, sekine, rabeta alâ kalbihî, tesbîtü'l-fuâd, karrat aynühû ve tayyib* ol-

---

15/286; el-Beyzâvî, *Envâru't-tenzîl*, 5/50; Abdullah b.Ahmed b.Mahmud en-Nesefî, *Medârikü't-tenzîl ve hakâiku't-te'vîl* (Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l- İlmiyye, 1998), 3/195; İbn Manzur, *Lisânü'l-Arab*, 1/563.

[67] وَيَوْمَ يُعْرَضُ الَّذِينَ كَفَرُوا عَلَى النَّارِ أَذْهَبْتُم طَيِّبَاتِكُمْ فِى حَيَاتِكُمُ الدُّنْيَا واسْتَمْتَعْتُمْ بهَا (el-Ahkâf 46/20).

[68] el-Mâtürîdî, *Te'vîlât*, 9/250; er-Râzî, *Mefâtihu'l-gayb*, 28/22; Muhammed et-Tâhir İbn Âşûr, *et-Tahrîr ve't-tenvîr* (Tunus: ed-Dâru't-Tûnusiyye, 1984), 26/42; Muhammed Ali es-Sâbûnî, *Safvetü't-tefâsir* (Kahire: Dâru's-Sâbûnî, 1997), 3/184; Muhammed Mahmud el-Hicâzî, *et-Tefsîru'l-vâzıh* (Beyrut: Dâru'l-Ceyli'l-Cedîd, 1413/1992), 3/447.

mak üzere yine bu pozitif psikolojik durumu açıklayan birçok tabir kullanmıştır. Bu psikolojik ifadeler de *sadr, kalp* ve *fuâd* olmak üzere insan psikolojisinin üç önemli melekesiyle ilişkilendirilmiştir. Bu ruh estetiği ibarelerini, aynı zamanda saadeti detaylandıran alt başlıklar/bileşenler olarak değerlendirebiliriz.

Her insan hayatının genel olarak temel amacı ve esas ilgisi olduğu düşünülen *iyi oluş/mutluluk/ruh estetiği* olgusunu, incelediğimiz Kur'ânî ifadeler doğrultusunda genel bir değerlendirmeye tâbi tuttuğumuzda, öncelikle ruhsal estetiğin ne olduğu kadar bunun kaynağının ve nasıl kazanılacağı konusunun da ön plana çıktığını görürüz. Nitekim ruh estetiği, pasif durumda kalınıp gelmesi beklenen bir hâl değil, bir irade ve çaba sonucunda ulaşılabilecek birçok koşul gerektiren dinamik bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu etkin konumu elde edebilmede; maddî imkân, fiziksel sağlık, aile hayatı, iş hayatı, sosyo-ekonomik durum gibi dış tesirlerin rolü yadsınamaz. Ancak karakter nitelikleri, bilişsel ve hissî temayüller, ahlâkî/erdemli eylemler gibi bireyin içsel hayatıyla ilgili özellikleri ruhsal estetik konusunda çok daha belirleyici bir durumdur. Daha da önemlisi, dünya ve âhiret olarak hayatı bir bütün olarak kabul eden Kur'an anlayışında, ruh estetiğini elde etmenin vazgeçilmez şartının iman ve ona uygun davranışlar olduğu asla göz ardı edilmemelidir.

Kur'an; *tayyib* kavramının anlamında köklü bir değişikliğe gitmiş, mutluluğu/iyi oluşu/ruh estetiğini günümüz modern insan anlayışındaki şans ve talihte aramak yerine insanın kendisine ve bu dünyada yapıp ettiklerine bağlayarak Allah ile olan ilişkisine göre anlamlandırmıştır. Çünkü Kur'an, dünya ve âhiret olmak üzere hayatı bir bütün olarak ele alır. Bundan dolayı bu kavrama dünyevî ve uhrevî olmak üzere varlığın iki boyutunu kuşatan bir anlam yüklemiştir. Buna göre tayyib hem bu dünyadaki ruhsal estetiği hem de âhiretteki ruhsal estetiği ifade etmektedir. Onun için tayyib kavramı açısından bakıldığında, her iki âlemdeki estetik ruhaniyet, kaynağı vahiy olup din tarafından yorumlanan ve yönlendirilen bir dünya hayatına bağlıdır. Böylece bu olgu, ebedî bir iç huzur ve mutluluk bağlamındaki ruh estetiği hüviyetine büründürülmüştür.

Böylece ruh estetiği, içinde hayat sürdüğümüz dünyada sadece dinden bağımsız/seküler bir yaşamla değil, Kur'an tarafından anlamlandırılan ve yön gösterilen bir hayatla da ilişkili duruma gelmiş olmaktadır. Bu nedenle Kur'an'ın mutluluk konusundaki bu aşkın hedefinin bilincinde olan inananlar, mutluluğu bu dünyada hiçbir zaman salt bir amaç olarak görmemişler, ruhsal estetikten maksadın Allah'ın sevgi ve hoşnutluğunu kazanmak oldu-

ğu fikrini daima canlı tutmuşlardır. Sonuçta müminlerin hayat düsturunda, estetik ruhaniyetin bu mâna ve tecrübesi hususunda öteden beri herhangi bir değişikliğin olmadığını biliyoruz.

Kaynakça

Abdülbâkî, Muhammed Fuad. *el-Mu´cemü'l-müfehres li elfâzı'l-Kur'âni'l-Kerîm*. Kahire: Dâru'l-Kütübi'l-Mısriyye, 1364/1945.

Abdülhamid Ömer, Ahmed Muhtar. *Mu´cemü'l-lügati'l-Arabiyyeti'l-muâsıra*. Beyrut: Âlemü'l-Kütüb, 2008.

Ahmed b. Hanbel, Ebû Abdillah Ahmed b. Muhammed b. Hanbel eş-Şeybânî. *el-Müsned*. Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 2001.

Altıntaş, Ramazan. *İslam Düşüncesinde Tevhid ve Estetik İlişkisi*. İstanbul: Pınar Yayınları, 2002.

Arvas, Fatma Balcı. *Psikoloji, Din ve Mutluluk*. Bursa: Emin Yayınları, 2016.

Barman, Ramazan. *Kur'an'a Göre Estetik*. Malatya: İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2020.

Bayraktar, Mehmet. "The Spiritual Medicine of Early Muslims". *The Islamic Quarterly* 29/1 (1985), 1.

el-Beyzâvî, Ebû Said Ömer b. Muhammed. *Envâru't-tenzîl ve esrâru't-te'vîl*. Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, 1418/1997.

el-Cevherî, Ebû Nasr İsmail b. Hammâd. *es-Sıhâh tâcü'l-luga ve sıhâhü'l-Arabiyye*. thk. Ahmed Abdülgafûr Attâr. Beyrut: Dâru'l-İlmi li'l-Melâyin, 1987.

el-Cürcânî, Ali b. Muhammed eş-Şerîf. *Ta´rîfât*. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1983.

ed-Damegânî, Hüseyin b. Muhammed. *Kâmûsü'l-Kur'ân (Islâhu'l-vücûh ve'n-nezâir fi'l-Kur'âni'l-Kerim)*. thk. Abdülaziz Seyyidülehl. Beyrut: Dâru'l- İlm li'l-Melâyin, 1980.

Düzgün, Şaban Ali. *Tanrının Gözbebeği İnsan*. Ankara: Otto Yayınları, 2022.

Düzgün, Şaban Ali. *Varoluş Sancısı*. Ankara: Otto Yayınları, 2023.

Ebû Ubeyde, Ma'mer b. el-Müsennâ. *Mecâzü'l-Kur'ân*. thk. Mehmet Fuat Sezgin. Kahire: Mektebetü'l-Hâncî, 1381/1961.

Esed, Muhammed. *Kur'an Mesajı*. çev. Cahit Koytak ve Ahmet Ertürk. İstanbul: İşaret Yayınları, 1998.

el-Ezherî, Ebû Mansûr Muhammed b. Ahmed. *Tehzîbü'l-luga*. Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, 2001.

el-Ferrâ, Ebû Zekeriyyâ ed-Deylemî. *Meâni'l-Kur'an*. thk. Ahmed Yusuf en-Necâtî vd. Mısır: Dâru'l-Mısriyye, ts.

el-Fîruzâbâdî, Mecduddîn Muhammed b. Ya'kûb. *el-Kâmûsü'l-muhît*. Beyrut: Müssesetü'r-Risâle, 2005.

el-Halil b. Ahmed, Ebu Abdirrahman el-Ferâhidî. *Kitâbü'l-Ayn*. thk. Mehdi Mahzûmî-İbrahim Semerrâî. Beyrut: Müessesetü'l-A'lemî li'l-Matbûât, 1988.

el-Hâzin, Alâüddin Ali b. Muhammed. *Lübâbü't-te'vîl fî meâni't-tenzîl (Tefsîru'l-Hâzin)*. Beyrut: Dâru'l-Fikr, 1979.

el-Hicâzî, Muhammed Mahmud. *et-Tefsîru'l-Vâzıh*. Beyrut: Dâru'l-Ceyli'l-Cedîd, 1413/1992.

İbn Düreyd, Ebu Bekr Muhammed b. El-Hasen el-Ezdî. *Cemheratü'l-luga*. Beyrut: Dâru'l-İlm li'l-Melâyin, 1987.

İbn Fâris, Ebu'l-Huseyn Ahmed b. Fâris b. Zekeriyâ. *Mu'cemü mekâyisi'l-luga*. Beyrut: Dâru'l-Fikr, 1979.

İbn Mâce, Ebû Abdillah Muhammed b. Yezîd el-Kazvînî. *es-Sünen*. thk. Muhammed Fuad Abdülbâkî. Kahire: Dâru İhyâi'l-Kütübi'l-Arabî, ts.

İbn Manzur, Ebu'l-Fadl Cemâlüddin Muhammed b. Mükerrem. *Lisânü'l-Arab*. Beyrut: Dâru Sadr, 1414/1993.

İbnü'l-Cevzî, Ebü'l-Ferec Cemâlüddin. *Zâdü'l-mesîr fî ilmi't-tefsîr*. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-Arabiyyi, 1422/2001.

el-Îcî, Muhammed b. Abdirrahman el-Hüseynî. *Câmiu'l-beyân fî tefsîri'l-Kur'ân (Tefsîru'l-Îcî)*. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 2004.

el-İsfahânî, Ebu'l-Kâsım el-Huseyn b. Ahmed Râğıp. *el-Müfredât fî garîbi'l-Kur'ân*. Beyrut: Dâru'l-Kalem, 1412/1991.

Janes, James W. "Din, Sağlık ve Din Psikolojisi: Din ve Sağlık Konusunda Yapılacak Hangi Araştırmalar, Dini Anlamaya Yardımcı Olur?". çev. Behlül Tokur-Metin Güven. *Bilimname Dergisi* 23/2 (2012), 233.

Karaman, Hayrettin vd. *Kur'ân-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006.

el-Kâsimî, Muhammed Cemâlüddîn. *Mehâsinü't-te'vîl (Tefsîru'l-Kâsimî)*. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1418/1997.

el-Kayravânî, Ebû Muhammed Mekkî el-Kaysî. *el-Hidâye ilâ bülûğü'n-nihâye fî ilmi meâni'l-Kur'ân ve tefsîruhû*. Dubai: Mecmûâtü Bühûsi'l-Kitâb ve's-Sünne, 2008.

el-Kurtubî, Ebû Abdillâh Muhammed b. Ahmed el-Ensârî. *el-Câmi' li ahkâmi'l-Kur'ân*. Kahire: Dâru'l-Kütübi'l-Mısriyye, 1964.

el-Kuşeyrî, Abdülkerim b. Hevâzin b. Abdilmelik. *Letâifü'l-işârât*. Mısır: el-Hey'etü'l-Mısriyyetü'l-Âmmetü li'l-Kitâb, ts.

el-Mâtürîdî, Ebû Mansur. *Te'vîlâtü Ehli's-Sünne (Tefsîru'l-Mâturîdî)*. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 2005.

Mutluel, Osman. *Kur'ân ve Estetik*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2010.

en-Nesefî, Abdullah b.Ahmed b.Mahmud. *Medârikü't-tenzîl ve hakâiku't-te'vîl*. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1998.

Peker, Hüseyin. *Ruh Sağlığı ve Dini İnanç*. İstanbul: Ensar Yayınları, 2017.

er-Râzî, Ebû Bekr Muhammed b. Zekeriyyâ. *et-Tıbbu'r-rûhânî*. çev. Hüseyin Karaman. İstanbul: İz Yayıncılık, 2008.

er-Râzî, Fahreddin Muhammed b. Ömer. *Mefâtihu'l-gayb*. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 2000.

es-Sâbûnî, Muhammed Ali. *Safvetü't-tefâsir*. Kahire: Dâru's-Sâbûnî, 1997.

Sahranç, Ümit. *Stres Kontrolü, Genel Öz-yeterlik, Durumluk Kaygı ve Yaşam Doyumuyla İlişkili Bir Akış Modeli*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007.

es-Sa'lebî, Ebû İshâk Ahmed b. Muhammed b. İbrahim. *el-Keşfü ve'l-beyân an tefsîri'l-Kur'ân (et-Tefsîru'l-Kebîr/Tefsîru's-Sa'lebî)*. thk. Ebî Muhammed b. Âşûr. Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, 2002.

es-Semerkandî, Ebu'l-Leys Nasr b. Muhammed b. Ahmed. *Bahru'l- ulûm (Tefsîru's-Semerkandî)*. Beyrut: Dâru'l-Fikr, ts.

es-Sülemî, Ebû Abdirrahmân Muhammed b. el-Hüseyn. *Hakâiku't-tefsîr*. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 2001.

eş-Şankîtî, Muhammedü'l-Emîn b. Muhammed b. el-Muhtâr. *Edvâü'l-beyân fî îzâhi'l-Kur'ân bi'l-Kur'ân*. Beyrut: Dâru'l-Fikr, 1995.

eş-Şevkânî, Muhammed b. Ali b. Muhammed. *Fethu'l-kadîr*. Dımaşk: Dâru İbn Kesir, 1414/1993.

et-Taberî, Ebu Cafer Muhammed b. Cerir. *Câmiu'l-beyân an te'vîli âyi'l-Kur'an*. thk. Abdullah b. Abdü'l-Muhsin et-Türkî. Kahire: Dâru Hicr, 2001.

Tarhan, Nevzat. *Kendinizle Barışık Olmak*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2008.

Yalçın, Mustafa. *Kur'an ve Ruh Sağlığı*. Konya: Tebeşir Yayınları, 2012.

Yapıcı, Asım. *Ruh Sağlığı ve Din*. Adana: Karahan Yayınları, 2013.

Yazır, Elmalılı Hamdi. *Hak Dini Kur'ân Dili*. İstanbul: Eser Kitabevi, 1971.

ez-Zebîdî, Ebu'l-Feyz Muhammed Murtazâ. *Tâcu'l-arûs min cevâhiri'l-kâmûs*. b.y. :Dâru'l-Hidâye, ts.

ez-Zeccâc, Ebû İshak İbrahim b. es-Serî b. Sehl. *Meâni'l-Kur'an ve i'râbuhû*. thk. Abdülcelil Abduh Şelebî. Beyrut: Âlemü'l-Kütüb, 1988.

ez-Zemahşerî, Ebu'l-Kasım Cârullâh Mahmud b. Ömer. *Esâsü'l-belâğa*. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1998.

ez-Zemahşerî, Ebu'l-Kasım Cârullâh Mahmud b. Ömer. *el-Keşşâf an hakâiki gavâmizi't-tenzîl ve uyûni'l-ekâvîl fî vücûhi't-te'vîl*. Beyrut: Dâru'l-Kitâbi'l-Arabî, 1407/1986.



"ALLAH GÜZELDİR. GÜZELLİĞİ SEVER." SÖZÜNÜN SIHHATİ, KAYNAKLARI, RİVAYET FARKLILIKLARI VE GÜNÜMÜZ SANAT DÜNYASINA KATKILARI

FEHMİ ÇİÇEK[1]

Özet

İslâm'daki sanat ve estetik kavramı, diğer medeniyetlerin estetik kavramından daha da öteye giderek, sadece el sanatlarının güzelliğiyle yetinmemiş, davranış güzelliği (güzel ahlâk), söz güzelliği, niyet güzelliği, fikir ve duygu güzelliği boyutlarına ulaşmıştır. *"14 asır boyunca İslâm dünyasında inşa edilen birçok sanat eserinin altında "(İşte) Her şeyi harika yaratan Allah'ın sanatı" (Nahl: 88) âyeti ve "Allah, güzeldir. Güzelliği sever" hadis-i şerifi yatıyor"* dememiz mümkündür. Bu hadis, çok sayıda kaynak eser tarafından rivayet edilen sahih bir hadistir. Bu kaynak eserlerden bazıları şunlardır: İmam Müslim, *Sahih*. İbn Sa'd, *Tabakâtü'l-kübra*. Ahmed b. Hanbel, *Müsned*. Ebu Davud, *Sünen*. Ebu Ya'lâ, *Müsned*. Rûyânî, *Müsned*. Ebu Avâne, *Müstahrec*. İbn Hibban, *Sahih*. Taberânî, *el-Mu'cemü'l-kebîr* ve *el-Mu'cemü'l-evsat*, İbn Mündih, *et-Tevhîd* ve *el-İman*. El-Hâkim en-Neysâbûrî, *el-Müstedrek*. Beyhaki, *Şu'abu'l-İman*. Hatib el-Bağdâdî, *el-Câmi' li ahlâkı'r-râvî*

Anahtar Kelimeler: Hadis, Sanat, Allah, Güzel, Sevmek

AUTHENTICITY OF THE WORD: "ALLAH (THE ALMIGHTY GOD) is BEAUTIFUL AND HE LOVES BEAUTY", ITS SOURCES, DIFFERENCES OF NARRATIONS AND ITS CONTRIBUTIONS TO TODAY'S ART WORLD

Abstract

The concept of art and aesthetics in Islam has gone further than the aesthetic concept of other civilizations and has not only been satisfied with the beauty of han-

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Karabük Üniversitesi, İslâmi İlimler Fakültesi, Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Hadis Anabilim Dalı, Karabük Türkiye, fehmicicek58@yahoo.com ORCİD: 0000-0002-0482-3675

dicrafts but has also reached the dimensions of beauty of behaviour (good manners), beauty of words, beauty of intention, beauty of ideas and emotions. It is possible for us to say that `Underneath many works of art built in the Islamic world over the course of 14 centuries are the Qur'anic verse: `*(Here is) the art of Allah who created everything wonderfully*` (Nahl: 88) and the word of Prophet Mohammad: "*Indeed Allah is beautiful and He loves beauty*". This Hadith is an authentic Hadith narrated by many remarkable sources such as: Imam Muslim, *Sahih*. İbn Sa'd, *Tabaqâtü'l-kübra*. Ahmad b. Hanbal, *Müsned*. Abu Davud, *Sünen*. Abu Ya'la, *Müsned*. Ruyani, *Müsned*. Abu Avana, *Mustakhrac*. İbn Hibban, *Sahih*. Tabarani, *al-Mu'jamü'l-kabîr* ve *el-Mu'jamü'l-avsat*, İbn Mundih, *at-Tavhîd* and *al-İman*. Al-Hâkim an-Naysaburi, *al-Mustadrak*. Bayhaqi, *Shu'abu'l-İman*. Khatib al-Baghdadi, *al-Jâmi' li akhlâkı'r-râvî*

Keywords: Hadith, Art, Allah, Beauty, Love

Giriş

"Güzellik" kavramını, bütün çağlarda ve mekanlarda beşeriyetin ortak değeri olması yönüyle "uluslararası" bir kavram olarak düşünmemiz mümkündür. Fakat İslâm'da sanat ve estetik kavramı ile diğer kültürlerdeki sanat ve estetik kavramları arasında umumiyet ve husûsiyet açısından çok belirgin farklar vardır. Zira Batı dünyasında bu kavramlar resim, dekorasyon, mimarlık ve moda gibi mahdut el sanatlarıyla sınırlı kalırken, İslâm'daki sanat ve estetik kavramı bunların da ötesine geçerek davranış güzelliği (güzel ahlâk), söz güzelliği, duygu güzelliği (tezkiyetü'n-nefs) ve niyet güzelliğine ulaşmıştır. Hatta bunları da aşarak, yerdeki ve gökteki bütün varlıkları Allah'ın sanat eseri olarak görmüş, bu sanat eserlerindeki güzellikleri fark eden, sır ve hikmetleri anlayan, böylece hayatın bütün alanlarından zevk alan fertlerden oluşan toplumlar inşa etmeyi hedeflemiştir. Bu bağlamda sahabeden Abdullah b. Mes'ud (r.a.): *"Biz (Hz. Peygamber'in (s.a.v.) yaşadığı dönemde), yediğimiz yemeklerin tesbihat seslerini işitirdik."* demiştir.[2]

İslâm'ın birinci ana kaynağı Kur'ân-ı Kerîm'de doğrudan ve dolaylı olarak "sanat ve güzellik" kavramlarına atıf yapan çok âyet-i kerîme vardır. Bu âyetlerin içinde -kanaatimize göre- konuya en kapsamlı ve en veciz şekilde değinen âyet, Nahl sûresi 88. âyettir:

---

2 İbn Ebi Şeybe, Ebu Bekir b. Ebî Şeybe, *Müsned*, nşr. Adil b. Yusuf (Riyad: Dâru'l-Vatan, 1997), 1/247, (no. 370); Ahmed b. Hanbel, *Müsned*, nşr. Ahmet Muhammed Şakir (Kahire: Dâru'l-Hadis, 1416/1995), 4/242, (no. 4393); Buhârî, Ebu Abdullah Muhammed b. İsmail el-Buhari, *el-Câmi'u's-sahîh*, nşr. Mustafa Dîb el-Buğa (Dimaşk: Dâru İbn Kesir, 1414/1993), 3/1312, "Menâkıb" 22, (no. 3386).

وَتَرَى ٱلْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ ٱلسَّحَابِ صُنْعَ ٱللَّهِ ٱلَّذِيٓ أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنَّهُۥ خَبِيرٌۢ بِمَا تَفْعَلُونَ

"Dağları görürsün. Onları donmuş (hareketsiz, cansız) sanırsın. Hâlbuki onlar bulutların yürümesi gibi yürürler. (İşte) Her şeyi harika yaratan Allah'ın sanatı."[3]

Bu âyet-i kerîmede konuyla alakalı dört önemli husûsiyet vardır:

1- Varlık âleminin görünüşü ile hakikati farklı olabilir. Suretteki güzelliği, yapıyı ve sanatı, avam görebilir. Fakat hakikatteki güzelliği ancak havas müşahede eder. O halde asıl sanat, eşyanın hakikatini görebilmektir. Bu hakikati Hz. Peygamber (s.a.v.) şöyle ifade etmiştir: اللهم أرنا الأشياء كما هي, *Allahım! Eşyayı bize, olduğu gibi (aynen) göster*.[4]

2- Kelebek kanadındaki desenden uzayın derinliklerindeki galaksilere varıncaya kadar bütün mahlûkat Allah'ın sanatıdır. Yüce Allah, yarattığı her şeyi, itkān ile (harikulade) yaratmıştır. Yarattığı hiçbir şey boş ve anlamsız değildir. Bilakis yarattığı her şeyde, büyük bir hikmet, plan, kader, hesap, sanat ve güzellik vardır.

3- Allah Teâlâ yarattığı her şeyi itkān (en sağlam, en güzel, en mükemmel) şekilde yaratmıştır. Hz. Peygamber (s.a.v.) de yaptığı bir işi sağlam ve güzel bir şekilde yapardı. O hâlde bir Müslüman da aynı şekilde olmalıdır. Yani mesleğini, sanatını ve işini en güzel, en sağlam ve en mükemmel şekilde yapmaya gayret etmelidir. Zira Alemdüddin es-Sehâvî'ye göre, eserini sağlam ve güzel yapmayan bir kimseye "sanatçı" ismi verilemez.[5]

4- Yer ve gökte (bütün mahlûkâtta) inşa edilen sanat ve güzellik, insanın fiillerinin de güzel olmasını teşvik içindir. Zira âyetin son kısmı "Muhakkak ki O (Allah), yaptıklarınızdan haberdardır." buna işaret eder. Mülk sûresinin başında ise açıkça söyler: *"Sizin hanginizin en güzel ameli yapacağınızı imtihan etmek için hayatı ve ölümü yaratan O'dur."*[6]

Bir sanat eseri, kendisine bakıldığında, bakan kimseye zevk vermelidir. Zevk vermeyen bir nesneyi, sanat eseri sınırları içinde değerlendirmemek

---

3 en-Nahl 16/88.

4 İbnü'l-Cezerî, Ebu'l-Ferec Abdurrahman b. Ali b. Muhammed el-Cezerî, *Saydu'l-hâtır*, nşr. Hasen el-Mesâhî Süveydân (Dımaşk: Dâru'l-Kalem, 1425/2004), 429 (no. 1393); Fahrüddin Râzî, Ebu Abdullah Muhammed b. Ömer b. Hasen b. Hüseyin, *Mefâtîhu'l-gayb* (Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, 1420/1998), 1/119, 2/417, 6/526, 13/37; Ebu Hafs Ömer b. Ali b. Adil el-Hanbelî, *el-Lübâb fî 'ulûmi'l-kitâb*, nşr. Şeyh Adil Ahmed Abdulmevcud (Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1419/1998), 8/239.

5 Ebu'l-Hasen Ali b. Muhammed b. Abdussamed, *Tefsîru'l-Kur'ani'l-Azîm*, nşr. Musa Ali Musa Mesud (y.y. Dâru'n-Neşr Li'l-Câmiât, 1430/2009), 1/229.

6 el-Mülk 67/2.

gerekir.[7] Sözlükte "güzellik" anlamına gelen cemâl kelimesi, sanat felsefesi terimi olarak genellikle eşya ve olgularda varlığı hissedilen ve insan ruhunda beğenme, hoşlanma, zevk alma gibi olumlu duygular ve yargılar doğuran nitelikleri ifade eder".[8] Bu bağlamda cennette bulunan bütün nimetler muhteşem bir sanat eseridir:

﴿وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ ٱلْأَنفُسُ وَتَلَذُّ ٱلْأَعْيُنُ وَأَنتُمْ فِيهَا خَٰلِدُونَ﴾

"Orada (cennette) nefislerin iştahlandığı ve gözlerin lezzet aldığı (muhteşem nimetler) vardır."[9]

Bu âyeti tefsir eden çok önemli bir hadis-i şerif vardır: "*Cennette, hiçbir gözün görmediği, hiçbir kulağın işitmediği, hiçbir beşerin hayaline gelmeyen (harikulade güzellik)ler vardır*."[10] O halde cennette, dünyanın en muhteşem sanat tablolarından, en muhteşem manzaralarından, en güzel nesnelerinden çok daha güzel sanat eserleri vardır. Yine aynı şekilde, dünyanın en güzel şarkılarıyla kıyas-ı gayri mukabil şarkılar, sesler ve sözler vardır. Hatta hiçbir beşerin aklına ve hayaline gelemeyecek kadar muhteşem ötesi güzellikler vardır.

1- "Allah Güzeldir. Güzelliği Sever." sözü Hadis midir Değil midir?

Özellikle Anadolu'da insanların arasında meşhur olarak yayılan "Allah, güzeldir. Güzelliği sever." sözü, gerçekten hadis midir? Böyle bir sözü gerçekten Hz. Peygamber (s.a.v.) söylemiş midir? Kaynağı var mıdır? Yoksa güzeli ve güzelliği teşvik etmek için insanların söylediği bir söz müdür? Bu sorular çok önemli sorulardır. Zira "*Allah'a yalan isnat eden bir kimseden daha zalim kim vardır?*"[11] âyet-i kerîmesi, Allah hakkında herhangi bir söz söylerken çok dikkatli olmayı gerektiren ağır bir uyarıdır.

Hemen belirtelim ki -her ne kadar mânası güzel olsa da- böyle bir söz, Kur'ân-ı Kerîm'de mevcut değildir. O halde Hz. Peygamber'in (s.a.v.) hadislerine müracaat etmemiz gerekir. Burada da çok dikkatli olmamız elzemdir. Zira Hz. Peygamber'in (s.a.v.) "*Kim, benim üzerime, kasten bir yalan isnat ederse, cehennemdeki yerine girsin.*" [12] ağır tehdidi vardır.

---

7 Gazzâlî, Ebu Hamid Muhammed b. Muhammed, *İhyâi ulûmi'd-din* (Beyrut: Dâru'l-Ma'rife, ts.), 4/298.

8 Beşir Ayvazoğlu, "İlmü'l-Cemâl", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 22/146-148.

9 ez-Zuhruf 42/72.

10 Mamer b. Raşit el-Ezdî, *el-Câmi'*, nşr. Habiburrahman el-A'zami (Beyrut: Tevzîu'l-Mektebi'l-İslâmî, 1403/1993), 11/416; Abdullah b. Mübarek el-Mervezî, *ez-Zühd ve'r-rakâik*, nşr. Habiburrahman el-A'zami (Hindistan: Meclisü İhyâi'l-Me'arif, ts.), 511; Buhârî, *Bed'ü'l-halk* 8, (no: 3072).

11 el-En'am 6/21,93,144; el-A'raf 7/37; Yûnus 10/17; Hûd 11/18; el-Kehf 18/15; el-Ankebût 29/68; es-Saf 61/7.

12 Buhârî, "İlim" 38, (no: 108).

Araştırmalarımız sonucunda "Allah, güzeldir. Güzelliği sever." sözünü, çok sayıda hadis kitabının rivayet ettiğini gördük. Bu rivayetlerden bazıları zayıf senetlerle gelse de çok kuvvetli senetlerle gelen rivayetler de vardır. O halde bu sözü Hz. Peygamber'in (s.a.v.) söylediğini, uydurma olmadığını, kaynak hadis kitaplarımızda kayıtlı olduğunu söylememiz mümkündür.

2- "Allah Güzeldir. Güzelliği Sever." Hadisinin Kaynakları

Birçok tefsir, hadis, siyer ve tabakat kitabında müstakil senetle rivayet edilen bu hadisin İmam Müslim'deki rivayeti şöyledir:

عَنْ عَبْدِ اللهِ بْنِ مَسْعُودٍ عَنِ النَّبِيِّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: « لَا يَدْخُلُ الْجَنَّةَ مَنْ كَانَ فِي قَلْبِهِ مِثْقَالُ ذَرَّةٍ مِنْ كِبْرٍ. قَالَ رَجُلٌ: إِنَّ الرَّجُلَ يُحِبُّ أَنْ يَكُونَ ثَوْبُهُ حَسَنًا وَنَعْلُهُ حَسَنَةً. قَالَ: إِنَّ اللهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ، الْكِبْرُ بَطَرُ الْحَقِّ وَغَمْطُ النَّاسِ

Abdullah b. Mesud'tan (r. a.) rivayetle Hz. Peygamber (s.a.v.) şöyle buyurdu: "*Kalbinde zerre kadar kibir olan kimse cennete giremez." Bir adam dedi ki; "İnsan, elbisesinin güzel olmasını ve ayakkabısının güzel olmasını ister?!" Bunun üzerine Hz. Peygamber şu cevabı verdi: "Muhakkak ki Allah güzeldir. Güzelliği sever. Kibir, hakkı reddetmek ve insanları küçük görmektir."*[13]

Bu hadîs-i şerifi değişik râvi ve siyaklarla rivayet eden kaynak hadis kitaplarımızdan bazıları şunlardır:

1- İbn Sa'd, Tabakâtü'l-Kübrâ

أَبَا رَيْحَانَةَ يَقُولُ: سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وسلم – يَقُولُ: لا يَدْخُلُ شَيْءٌ مِنَ الْكِبْرِ الْجَنَّةَ. فَقَالَ قَائِلٌ: يَا رَسُولَ اللَّهِ إِنِّي لأُحِبُّ أن أتجمل بعلاق سَوْطِي وَشِسْعِ نَعْلِي. فَقَالَ لَهُ رَسُولُ اللَّهِ: إِنَّ ذَلِكَ لَيْسَ مِنَ الْكِبْرِ. إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ. إِنَّ الْكِبْرَ مَنْ سَفِهَ الْحَقَّ وَغَمَصَ النَّاسَ بِعَيْنَيْهِ

Ebu Reyhâne (r.a.), Resûlullah'ı (s.a.v.) şöyle söylerken işittiğini rivayet etmiştir: "*Kibirden hiçbir şey cennete giremez*". Birisi: "*Ey Allah'ın elçisi! Muhakkak ki ben, kamçımın kabzasını ve ayakkabımın bağını güzelleştirmeyi seviyorum*" dedi. Bunun üzerine Hz. Peygamber (s.a.v.) ona şu cevabı verdi: *Bu, kesinlikle, kibirden değildir. Muhakkak ki Allah, güzeldir. Güzelliği sever. Kibir, hakkı küçük görmek ve insanları gözleriyle tahkir etmektir.*[14]

---

[13] Müslim, Ebu Hüseyin Müslim b. Haccac el-Kuşeyri, *el-Câmi'u's-sahih*, nşr. Ahmet b. Rıfat b. Osman (y.y., Dâru't-Tıbâ'ati'l-Âmira, 1334), 1/65, "İman" 36, (no. 147).

[14] İbn Sa'd, Muhammed b. Sa'd b. Menî' el-Hâşimî, *et-Tabakâtü'l-kübrâ*, nşr. Muhammed Abdülkadir Atâ (Beyrut: Daru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1410/1990), 7/297.

2- Ahmed b. Hanbel, Müsned

عن عبد لله بن مسعود قال: قال رسول الله – صلى الله عليه وسلم –: ''لا يدخل النارَ مَنْ كان في قلبه مثقال حَبّة من إيمان، ولا يدخل الجنةَ من كان في قلبه مثقال حبة من كِبْر''، فقالَ رجل: يا رسول الله، إني لَيُعْجِبني أن يكون ثوبي غَسيلاً، ورأسي دَهيناً، وشِرَاك نعلي جديداً، وذكر أشياء، حتى ذكر عِلَاقة سوطَه، أفمن الكبر ذَاكَ يا رسولِ الله؟، قال: ''لا، ذاك الجَمال، إن الله جميل يحبّ الجَمال، ولكن الكبر مَنْ سَفهَ الحق وازْدَرَى الناس

Abdullah b. Mes'ud (r.a.), Resûlullah'ın (s.a.v.) şöyle dediğini rivayet etti: *"Kalbinde bir tohum tanesi kadar iman olan kimse cehenneme girmez. Yine kalbinde bir tohum tanesi kadar kibir olan kimse de cennete girmez"*. Bir adam şöyle dedi: *"Ya Resûlallah! Elbisemin temiz olması, başımın yağlı (bakımlı) olması, ayakkabımın bağının yeni olması -hatta adam kamçısının kılıfına varıncaya kadar başka şeyler de zikretti- benim hoşuma gidiyor. Bunlar kibirden midir ey Allah'ın elçisi?!"* Bu soruya Hz. Peygamber (s.a.v.) şu cevabı verdi: *"Hayır. Bunlar güzel şeyler. Muhakkak ki Allah güzeldir. Güzelliği sever. Fakat kibir, hakkı benimsememek ve insanları tahkir etmektir"*.[15]

3- Dârimî, en-Nakdü 'ale'l-Merîsî

عَنْ عَبْدِ الله بْنِ عَمْرٍو، أَنَّهُ قَالَ: إِنَّ رَسُولَ الله – صلى الله عليه وسلم – قَالَ: «إِنَّ نُوحًا النَّبِيَّ – عليه الصلاة والسلام – قَالَ لِابْنِه: اثْنَتَانِ أُوصِيكَ بِهِمَا؛ فَإِنِّي رَأَيْتُ اللهَ يَسْتَبْشِرُ بِهِمَا وَصَالِحَ خَلْقِه، وَرَأَيْتُهُمَا يُكْثِرَانِ الوُلُوجَ عَلَى الله: سُبْحَانَ الله وَبِحَمْدِه، وَقَوْلُ: لَا إِلَه إِلَّا الله. وَأَمَّا اللَّتَانِ أَنْهَاكَ عَنْهُمَا؛ فَإِنِّي رَأَيْتُ اللهَ يَكْرَهُهُمَا وَصَالِحَ خَلْقِه: الكِبْرُ، وَالشِّرْكُ، فَقُلْتُ: يَا رَسُولَ الله: أَمِنَ الكِبْرِ أَنْ أَلْبَسَ الحُلَّةَ الحَسَنَةَ؟ قَالَ: لَا، إِنَّ اللهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الجَمَالَ

Abdullah b. Amr (r.a.) Hz. Peygamber'in (s.a.v.) şöyle dediğini rivayet etti: *"Nuh (a.s.) oğluna şöyle dedi: İki şeyi sana tavsiye ediyorum. Zira ben, Allah'ı ve mahlûkatından salih olanları, bu iki şeyle müjdelediğini gördüm: 1- Sübhanellahi ve bihamdih, 2- Lâ ilâhe illallah. Sana yasakladığım iki şeye gelince, zira Allah'ı ve mahlukatından salih kulları, o iki şeyden hoşlanmadığını gördüm: 1- Kibir, 2- Şirk"*. Abdullah b. Amr dedi ki: *"Ey Allah'ın elçisi. Güzel bir cübbe giymem kibirden midir?"*. Hz. Peygamber şu cevabı verdi: *"Hayır. Allah güzeldir. Güzelliği sever"*.[16]

---

[15] Ahmed b. Hanbel, *Müsned*, 4/36, (no: 789).

[16] Dârimî, Ebu Said Osman b. Said b. Halid b. Said, *Nakdu'd-Dârimî 'ale'l-Merîsî*, nşr. Ebu Asım eş-Şevâmî (Kahire: Mektebetü'l-İslâmiyye, 1433/2012), 344.

4- Ebu Davud, Sünen

عن أبي هريرة: أن رجُلاً أتى النبيَّ –صلَّى الله عليه وسلم–، وكانَ رجلاً جميلاً، فقال: يا رسولَ الله – صلَّى الله عليه وسلم –، إني رجل حُبِّبَ إليّ الجمالُ، وأُعْطِيْتُ منه ما

ترى، حتى ما أُحِبُّ أن يفُوقني أحد، إما قال: بِشِرَاكِ نعلي، وإما قال: بِشسعِ نعلي، أفمِنَ الكِبْرِ ذلك؟ قال: لا، ولكنَّ الكِبْرَ مَنْ بَطِرَ الحقَّ وغَمَطَ النَّاسَ

Ebu Hureyre'den (r. a.) rivayetle: Bir adam Hz. Peygamber'e (s.a.v.) geldi. Çok güzel bir adamdı. Dedi ki: "Ey Allah'ın elçisi! Ben, kendisine güzellik sevdirilen bir adamım. Hâl-i hâzırda, bana gördüğünüz güzellik verildi. Hatta şöyle ki hiç kimsenin beni güzellikte geçmesini istemem. (Ravi "Ya ayakkabımın bağındaki güzellikte ya da ayakkabımın derisinin güzelliğinde beni geçmesini istemem." diyerek tereddüdünü beyan etti). Bu kibirden midir? Hz. Peygamber (s.a.v.) şu cevabı verdi: *"Hayır. Ancak kibir, hakkı kabul etmemek ve insanları küçük görmektir"*.[17]

Bu rivayette "Allah, güzeldir. Güzelliği sever." ibaresi yoktur. Ancak siyak ve sibaktan, önceki rivayetlerden, böyle bir ibarenin zımni olarak varlığını görüyoruz.

5- Müsned-i Ebu Ya'lâ

عَنْ أَبِي سَعِيدٍ قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ، وَيُحِبُّ أَنْ يَرَى نِعْمَتَهُ عَلَى عَبْدِه

Ebu Said el-Hudri'den (r.a.) rivayetle, Hz. Peygamber (s.a.v.) dedi ki: "Muhakkak ki Allah, güzeldir. Güzelliği sever. (Verdiği) nimetini kulunun üzerinde görmeyi de sever."[18]

6- Müsnedü'r-Rûyânî

عَنْ ثَابِتِ بْنِ قَيْسِ بْنِ شَمَّاسٍ أَنَّهُ قَالَ: يَا رَسُولَ اللَّهِ، إِنِّى رَجُلٌ أُحِبُّ الْجَمَالَ حَتَّى فِي نَعْلِي وَجِلَاءِ سَوْطِي، وَإِنَّ قَوْمِي يَزْعُمُونَ أَنَّ ذَلِكَ عَنْ كِبْرٍ مِنِّي وَذَلِكَ يُؤْذِينِي، فَقَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ، وَإِنَّ ذَلِكَ لَيْسَ مِنَ الْكِبْرِ، إِنَّمَا الْكِبْرُ أَنْ تُسَفِّهَ الْحَقَّ وَتَغْمِصَ النَّاسَ

Sâbit b. Kays b. Şemmâs'tan (r. a.) rivayetle, o şöyle dedi: Ey Allah'ın el-

---

[17] Ebu Davud Süleyman b. el-Eş'âs es-Sicistânî, *Sünen*, nşr. Şuayb el-Arnavut, (b.y. Dâru'r-Risâleti'l-Âlemiyye, 1430/2009), 6/190, "Libas" 29, (no. 4092).

[18] Ebu Ya'lâ Ahmed b. Ali b. Müsennâ et-Temîmî, *el-Müsned*, nşr. Hüseyin Selim Esed (Dimaşk: Dâru'l-Me'mûn Li't-Türâs, 1404/1984), 2/320.

çisi! Ben, güzelliği seven bir adamım. Hatta ayakkabımda ve kamçımın parlaklığında bile (güzelliği severim). Muhakkak ki kavmim, bunun benim kibrimden olduğunu iddia ediyor. Bu da beni üzüyor! Bunun üzerine Resûlullah (s.a.v.) şu cevabı verdi: *"Muhakkak ki Allah, güzeldir. Güzelliği sever. Bu, kesinlikle, kibirden değildir. Ancak kibir, hakkı sefih görmen ve insanları gözünle tahkir etmendir"*.[19]

7- Müstahrecü Ebî Avâne

عن عبد الله بن مسعُود قال: قال رسول الله –صلى الله عليه وسلم–: ''لا يدخل النارَ مثقالُ ذرَّة من إيمانٍ، ولا يدخل الجنَّةَ مثقالُ ذرَّة من كِبْرٍ''. قال رجل: يا رسولَ الله إن الرجُلَ يُحب أن يكون ثوبُه حسنا و نعله حسنًا، قال: ''إن الله جَميل يُحب الجمال، الكبر بَطَر الحقِّ، وغَمْصُ الناس

Abdullah b. Mes'ud (r. a.), Hz. Peygamber'in (s.a.v.) şöyle dediğini rivayet etti: *"Zerre miktarı imanı olan cehenneme girmez. Yine zerre miktarı kibri olan da cennete girmez.* Bir adam: "Ey Allah'ın elçisi! İnsan elbisesinin ve ayakkabısının güzel olmasını sever?!" dedi. Bunun üzerine Hz. Peygamber (s.a.v.) şu cevabı verdi: *"Muhakkak ki Allah güzeldir. Güzelliği sever. Fakat kibir, hakkı kabul etmemek ve insanları tahkir etmektir"*.[20]

8- İbn Hibbân, Sahih

عَنْ عَبْدِ اللهِ، قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللهِ صَلى الله عَلَيه وسَلم: ''لَا يَدْخُلُ النَّارَ مَنْ كَانَ فِي قَلْبِهِ مِثْقَالُ ذَرَّةٍ مِنْ إِيمَانٍ، وَلَا يَدْخُلُ الْجَنَّةَ مَنْ كَانَ فِي قَلْبِهِ مِثْقَالُ ذَرَّةٍ مِنْ كِبْرٍ''، فَقَالَ الرَّجُلُ: يَا رَسُولَ اللهِ، إِنَّ الرَّجُلَ لَيُحِبُّ أَنْ يَكُونَ ثَوْبُهُ حَسَنًا وَنَعْلُهُ حَسَنَةً، فَقَالَ: ''إِنَّ اللهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ، الْكِبْرُ مَنْ بَطِرَ الْحَقَّ وَغَمَصَ النَّاسَ

Abdullah b. Abbas'tan (r. a.) rivayetle, Resûlullah (s. a.v.) şöyle dedi: *"Kalbinde zerre kadar iman olan kimse cehenneme girmez. Kalbinde zerre kadar kibir olan kimse de cennete girmez"*. Bir adamın: "Ey Allah'ın elçisi! Muhakkak ki insan elbisesinin güzel olmasını, ayakkabısının güzel olmasını sever!?" demesi üzerine Hz. Peygamber (s. a.v.) şöyle dedi: *"Muhakkak ki Allah güzeldir. Güzelliği sever. Kibir, hakkı kabul etmemek ve insanları küçük görmektir."*[21]

---

19 Rûyânî, Ebu Bekir Muhammed b. Harun er-Rûyânî, *Müsned*, nşr. Eymen Ali Ebu Yemânî (Kahire: Müessesetü Kurtuba, 1416), 2/175, (no. 1003).

20 Ebu Avâne Yakub b. İshak el-İsfîrâyînî, *el-Müsnedü's-sahîhu'l-müstahrec alâ sahihi Müslim*, nşr. Akademik Araştırmalar Merkezi (Medine: Uluslararası İslâm Üniversitesi, 1335/2014), 1/266.

21 İbn Hibban, Ebu Hatim Muhammed b. Hibbân, *Sahih*, nşr. Mehmed Ali Sönmez ve Halis Aydemir (Beyrut: Dâru İbn Hazm, 1433/2012), 5/281.

İbn Hibbân bu hadisi, sahihinde 3. Kısım 65. Nevide 4399 hadis numarasıyla rivayet etmiştir. Hadisin başlığı da şöyledir: Elbiseyi güzelleştirmek ve dünyaya meyletmemek şartıyla güzelleşmek

9- Taberânî, el-Mu'cemü'l-Kebîr ve'l-Mu'cemü'l-Evsat

فَأَقْبَلَ رَجُلٌ مِنْ بَنِي عَامِرٍ، فَقَالَ: يَا رَسُولَ الله، بَلَغَنَا أَنَّكَ شَدَّدْتَ فِي لُبْسِ الْحَرِيرِ وَالذَّهَبِ، وَالَّذِي بَعَثَكَ بِالْحَقِّ إِنِّي لَأُحِبُّ الْجَمَالَ حَتَّى مِنْ حِبِّي الْجَمَالَ لَوْ جَعَلْتُ خِرَازَ سَوْطِي هَذَا مِنْ جِلْدِ نَمِرٍ، فَقَالَ رَسُولُ الله صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «إِنَّ اللهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ، وَإِنَّمَا الْكِبْرُ مَنْ جَهِلَ الْحَقَّ، وَغَمَصَ النَّاسَ بِعَيْنِه

Ebu Umâme'den (r. a.) rivayetle, Âmir oğullarından bir adam geldi: "Ey Allah'ın elçisi! İpek ve altın giyme hususunda senin şiddetli uyarıda bulunduğun haberi bize ulaştı. Seni hak ile gönderene yemin ederim ki ben güzelliği seviyorum. Şöyle ki bu güzellik sevdamdan dolayı, şu kamçımın kabzasını kaplan derisinden yapsam ne dersiniz? Hz. Peygamber (s.a.v.) şu cevabı verdi: *"Muhakkak ki Allah güzeldir. Güzelliği sever. Ancak kibir, hakkı görmemezlikten gelmek ve insanları gözüyle küçümsemektir."*[22]

10- İbn Mündih, et-Tevhîd, el-İman

عن عبد الله بن مسعود قال: قال رسول الله صلّى الله عليه وسلم: «لا يدخل الجنة مثقال ذرة من كبر، ولا يدخل النار مثقال ذرة من إيمان» فقال رجل: يا رسول الله فإن الرجل يحب أن يكون ثوبه حسنا! فقال: «إن الله جميل يحب الجمال، ولكنه بطر الحق، وغمص الناس

Abdullah b. Mesud'tan (r.a.) rivayetle Hz. Peygamber (s.a.v.) şöyle dedi: *"Zerre miktarı kibre sahip olan cennete girmez. Yine zerre miktarı imana sahip olan cehenneme girmez"*. Bir adam dedi ki "Ya Resûlallah! İnsan elbisesinin güzel olmasını sever!?" Hz. Peygamber (s.a.v.) şu cevabı verdi: *"Allah güzeldir. Güzelliği sever. Fakat kibir, hakkı reddetmek ve insanları (gözüyle) küçümsemektir"*.[23]

Aynı hadisi İbn Mündih, el-İmân, kitabında farklı bir hocadan farklı bir senetle rivayet etmiştir.[24]

---

22 Taberânî, Ebu'l-Kasım Süleyman b. Ahmed b. Eyyüb et-Taberânî, *el-Mu'cemü'l-kebîr*, nşr. Hamdi b. Abdülmecid es-Selefi (Kahire: Mektebetü İbn Teymiyye, 1415/1994), 8/203, (no. 7822); a.mlf. *el-Mu'cemü'l-evsat*, nşr. Ebu Muaz Tarık b. Ivazullah (Kahire: Daru'l-Haremeyn, 1415/1995), 5/60.

23 İbn Mündih, Ebu Abdullah Muhammed b. İshak b. Mündih, *et-Tevhîd* (Riyad: İmam Muhammed b. Suud Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 1406 ve Dâru'l-Fazile, 1428/2007), s. 722, (no. 848).

24 . İbn Mündih, *el-İman*, nşr. Dr. Ali b. Muhammed b. Nâsır (Beyrut: Müessesetü'r-Risale, 1406), 2/610.

11- El-Hâkim en-Neysâbûrî, el-Müstedrek

عَنْ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ عَمْرٍو، قَالَ: قُلْتُ: يَا رَسُولَ اللَّهِ أَمِنَ الْكِبْرِ أَنْ أَلْبَسَ الْحُلَّةَ الْحَسَنَةَ؟ قَالَ: «إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ

Abdullah b. Amr'dan (r.a.) rivayetle: "Ey Allah'ın elçisi! Güzel bir cübbe giymem kibirden midir?" diye sordum. Hz. Peygamber (s.a.v.) şu cevabı verdi: *"Muhakkak ki Allah güzeldir. Güzelliği sever."*[25]

Aynı hadisi Hâkim en-Neysâbûrî, farklı bir hocadan Abdullah b. Mes'ud'dan (r.a.) rivayet etmiştir.[26]

12- Beyhaki, Şu'abu'l-İman

عن أبي هريرة أن رجلا أتى النبي صلّى الله عليه وسلّم وكان رجلا جميلا فقال: يا رسول الله: إني رجل حبب إلي الجمال وأعطيت منه ما ترى حتى إني ما أحب أن يفوقني أحد إما قال بشراك نعلي وإما قال بشسع نعلي أفمن الكبر ذلك قال: لا ولكن الكبر [من] بطر الحق وغمط الناس

Ebu Hureyre'den (r.a.) rivayetle, bir adam Hz. Peygamber'e (s.a.v.) geldi. Güzel bir adamdı: "Ey Allah'ın elçisi! Ben, güzellik sevdirilen bir adamım. Bana gördüğün bu (güzellik) verildi. Hatta hiç kimsenin -ya ayakkabımın bağında ya da ayakkabımın derisinde, dedi- güzellikte benim üstümde olmasını sevmem. Bu kibirden midir?". Hz. Peygamber (s.a.v.) şu cevabı verdi: *"Hayır. Ancak kibir, hakkı kabul etmemek ve insanları küçük görmektir"*.[27]

13- Hatib el-Bağdâdî, el-Câmi' li ahlâkı'r-râvî

عَنِ ابْنِ عَبَّاسٍ، أَنَّ رَجُلًا قَالَ لِلنَّبِيِّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: إِنِّي لَأُحِبُّ الْجَمَالَ حَتَّى أَنِّي لَأُحِبُّ أَنْ يَكُونَ فِي عِلَاقَةِ سَوْطِي، قَالَ: «إِنَّكَ مَا لَمْ تُسَفِّهِ الْحَقَّ وَتَغْمِصِ النَّاسَ فَإِنَّ الْجَمَالَ حَسَنٌ، إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ

İbn Abbas'tan (r.a.) rivayetle: Bir adam, Hz. Peygamber'e (s.a.v.) şöyle dedi: Muhakkak ki ben güzelliği seviyorum. Hatta şöyle ki ben, kesinlikle, güzelliğin kamçımın kabzasında bile olmasını severim. Hz. Peygamber (s.a.v.)

---

[25] Hâkim en-Neysâbûrî Ebu Abdullah Muhammed b. Abdullah, *el-Müstedrek ala's-sahîhayn*, nşr. Mustafa Abdulkadir Atâ (Beyrut: Daru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1411/1991), 1/78.

[26] Neysâbûrî, *el-Müstedrek ala's-sahîhayn*, 4/201.

[27] Beyhaki, Ebu Bekir Ahmed b. Hüseyin el-Beyhaki, *Şu'abu'l-iman*, nşr. Ebu Hacer Muhammed Said Zağlûl (Beyrut: Daru'l-kütübi'l-ilmiyye, 1421/2000), 5/161, (no. 6193).

bu adama şöyle dedi: *"Hakkı küçük görmediğin ve insanları tahkir etmediğin müddetçe, güzellik iyidir. Muhakkak ki Allah, güzeldir. Güzelliği sever"*.[28]

Hatib el-Bağdâdî, bu hadisi şu başlık altında rivayet etmiştir: بَابُ إِصْلَاحِ الْمُحَدِّثِ هَيْئَتَهُ وَأَخْذِهِ لِرِوَايَةِ الْحَدِيثِ زِينَتَهُ "Muhaddisin, görünüşünü düzgün yapması ve hadis rivayet ederken süsünü alması". Hadisin sonunda da şunları söyler: يَنْبَغِي لِلْمُحَدِّثِ أَنْ يَكُونَ فِي حَالِ رِوَايَتِهِ عَلَى أَكْمَلِ هَيْئَتِهِ، وَأَفْضَلِ زِينَتِهِ، وَيَتَعَاهَدَ نَفْسَهُ قَبْلَ ذَلِكَ بِإِصْلَاحِ أُمُورِهِ الَّتِي تُجَمِّلُهُ عِنْدَ الْحَاضِرِينَ مِنَ الْمُوَافِقِينَ وَالْمُخَالِفِينَ Muhaddis, hadis rivayet ederken en mükemmel hey'et (şekil ve görünüşte) olmalı ve en üstün ziynet ve süste bulunması gerekir. Hadis rivayet etmeden önce, işlerini ve hallerini düzgün yapacağına dair kendisine söz vermeli, kendisini dinleyenlerin huzurunda -onu sevenler ve muhalefet edenler olsun fark etmez- kendisini güzelleştirmelidir.[29]

2. "Allah Güzeldir Güzelliği Sever." Hadisinin Sanat Dünyasına Katkıları

Asırlar boyu dünyanın değişik coğrafyalarında milyarlarca insanı etkileyen İslâm medeniyetinde, iç dekorasyondan hat, ebru ve tehzip sanatına, ev, çeşme ve cami mimarisinden ahşap masa ve sandalye imalatına, ibrik, tabak, bardak estetiğinden davranış, duygu ve söz güzelliğine varıncaya kadar, hayatın bütün alanlarında *"Allah, güzeldir. Güzelliği sever."* hadisinin büyük bir etkisi ve payı vardır. Zira İslâm'ın ana konusu, Allah'tır. Allah'ı Tevhid üzerine tanımak, insanın varlık gayesidir. Allah'ı sevmek, Allah tarafından sevilmek, Allah'ın razı olduğu bir kul olmak, her Müslümanın en büyük hayat gayesidir. Bu hadis iki yönden, güzellik, sanat ve estetiğe, büyük bir teşvik ve motivasyon vermiştir: 1- Allah'ın "güzel" olduğunu bildirmesi. Zira bütün Müslümanların en çok sevmesi gerektiği Allah, güzel ise, o halde bu haber bütün Müslümanları güzelliğe doğru bir meyle sevk eder. Allah'ın güzel olduğunu bildiren bu haber, özelde Müslümanlara genelde bütün insanlara, büyük bir güzellik motivasyonu verir. Çünkü Yüce Yaratıcının her sıfatı, mahlûkat için büyük bir gaye, maksud ve hedeftir. 2- Allah'ın güzelliği sevmesi. Bütün Müslümanlar, Allah'ın kendisini sevmesini ister. Bu, onun hayat hedefidir. O hâlde, bir elbiseyi, evi, masayı, ayakkabı bağını, nesneyi güzel yaptığında, Allah'ın onu sevdiğini düşünmesi, onu seve seve güzelliğe koşmaya götürür. Bu nedenle, Şehzadebaşı, Süleymaniye, Selimiye gibi güzelliği hâlâ daha bütün dünya insanlarını cezbeden camilerden tutun, güzel bir çeşme, köprü, merdiven, kahve fincanı yapmaya varıncaya kadar haya-

[28] Hatib el-Bağdâdî Ebu Bekir Ahmed b. Ali b. Sâbit, *el-Câmi' li ahlâkı'r-râvi ve âdâbi's-sâmi'*, nşr. Mahmud et-Tahhân (Riyad: Mektebetü'l-Me'ârif, ts.), 372.

[29] Hatib el-Bağdâdî, *el-Câmi' li ahlâkı'r-râvi ve âdâbi's-sâmi', 372.*

tın bütün alanlarındaki sanat güzelliklerinde "Allah, güzeldir. Güzelliği sever." hadisinin önemli bir payı vardır.

Sonuç

1- Güzellik, Allah'ın insan fıtratına yerleştirdiği ortak bir huydur. O halde sanat, estetik ve güzellik, dil, ırk ve cinsiyet farkı gözetmeksizin bütün beşeriyetin ortak değeri olan uluslararası bir konudur.

2- İslâm'daki sanat ve estetik kavramı, diğer medeniyetlerin estetik kavramından daha da öteye giderek, sadece el sanatlarının güzelliğiyle yetinmemiş, davranış güzelliği (güzel ahlâk), söz güzelliği, niyet güzelliği, fikir ve duygu güzelliği boyutlarına ulaşmıştır.

3- *"(İşte) Her şeyi harika yaratan Allah'ın sanatı"*[30] âyet-i kerîmesine göre, kâinatın hepsi harika bir sanat eseridir. Yerde ve gökte nice âyetler (mucize ve sırlar) vardır. Her bir zerre, Allah'ın varlığına, kudretine, birliğine ve güzel sıfatlarına işaret etmektedir. İslâm, beşeriyeti bu güzellikleri görmeye davet etmektedir.

4- Her şeyi bir hikmet ve güzellikle yaratan Allah'a kul olan bir Müslüman da mesleğini, sanatını ve işini en güzel, en sağlam ve en mükemmel şekilde yapmaya gayret etmelidir. Zira Âlemdüddin es-Sehâvî'ye göre, eserini sağlam ve güzel yapmayan bir kimseye "sanatçı" ismi verilemez.

5- Bir sanat eseri, kendisine bakıldığında, bakan kimseye zevk vermelidir. Zevk vermeyen bir nesneyi, sanat eseri sınırları içinde değerlendirmek mümkün değildir. O hâlde, hiçbir gözün görmediği, hiçbir kulağın işitmediği, hiçbir insanın aklına ve hayaline gelemeyecek kadar muhteşem güzelliklerle dolu olan cennet, tasavvur ötesi muazzam bir sanat yurdudur.

6- "Allah güzeldir. Güzelliği sever." sözü, halkın ürettiği uydurma bir söz değildir. Bilakis, en sağlam hadis kaynaklarımızın rivayet ettiği sahih bir hadistir.

7- "Allah güzeldir. Güzelliği sever." hadîs-i şerifini çok sayıda kaynak hadis kitabı rivayet etmiştir. Bunların bazıları şunlardır: İmam Müslim, Sahih. İbn Sa'd, Tabakâtü'l-Kübra. Ahmed b. Hanbel, Müsned. Dârimî, en-Nakdü 'ale'l-Merîsî. Ebu Davud, Sünen. Ebu Ya'lâ, Müsned. Rûyânî, Müsned. Ebu Avâne, Müstahrec. İbn Hibban, Sahih. Taberânî, el-Mu'cemü'l-Kebîr ve'l-Mu'cemü'l-Evsat, İbn Mündih, et-Tevhîd, el-

---

[30] en-Nahl 16/88.

İman. El-Hâkim en-Neysâbûrî, el-Müstedrek. Beyhaki, Şu'abu'l-İman. Hatib el-Bağdâdî, el-Câmi' li ahlâkı'r-râvî.

Kaynakça

Abdullah b. Mübarek el-Mervezî. ez-Zühd ve'r-rakâik. nşr. Habiburrahman el-A'zami. Hindistan: Meclisü İhyâi'l-Me'arif, ts.

Ahmed b. Hanbel. *Müsned*. nşr. Ahmet Muhammed Şakir. Kahire: Dâru'l-Hadis, 1416/1995.

Ayvazoğlu, Beşir. "İlmü'l-Cemâl". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınevi, 2000.

Beyhaki, Ebu Bekir Ahmed b. Hüseyin el-Beyhaki. *Şu'abu'l-iman*. nşr. Ebu Hacer Muhammed Said Zağlûl. Beyrut: Daru'l-kütübi'l-ilmiyye, 1421/2000.

Buhari, Ebu Abdullah Muhammed b. İsmail el-Buhari. *el-Câmi'u's-sahîh*. nşr. Mustafa Dîb el-Buğa. Dimaşk: Dâru İbn Kesir, 1414/1993.

Dârimî, Ebu Said Osman b. Said b. Halid b. Said. *Nakdu'd-Dârimî 'ale'l-Merîsî*. nşr. Ebu Asım eş-Şevâmî. Kahire: Mektebetü'l-İslâmiyye, 1433/2012.

Ebu Avâne Yakub b. İshak el-İsfîrâyînî. *el-Müsnedü's-sahîhu'l-müstahrec alâ sahihi Müslim*. nşr. Akademik Araştırmalar Merkezi. Medine: Uluslararası İslâm Üniversitesi, 1335/2014.

Ebu Davud Süleyman b. el-Eş'âs es-Sicistânî. *Sünen*. nşr. Şuayb el-Arnavut. b.y. Dâru'r- Risâleti'l-Âlemiyye, 1430/2009.

Ebu Hafs Ömer b. Ali b. Adil el-Hanbelî. *el-Lübâb fî 'ulûmi'l-kitâb*. nşr. Şeyh Adil Ahmed Abdulmevcud. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1419/1998.

Ebu Ya'lâ Ahmed b. Ali b. Müsennâ et-Temîmî. *el-Müsned*. nşr. Hüseyin Selim Esed. Dimaşk: Dâru'l-Me'mûn Li't-Türâs, 1404/1984.

Ebu'l-Hasen Ali b. Muhammed b. Abdussamed. *Tefsîru'l-Kur'ani'l-Azîm*. nşr. Musa Ali Musa Mesud. y.y. Dâru'n-Neşr Li'l-Câmiât, 1430/2009.

Fahrüddin Râzî, Ebu Abdullah Muhammed b. Ömer b. Hasen b. Hüseyin. *Mefâtîhu'l-gayb*, Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, 1420/1998.

Gazzâlî, Ebu Hamid Muhammed b. Muhammed. *İhyâi ulûmi'd-din*. Beyrut: Dâru'l-Ma'rife, ts.

Hâkim en-Neysâbûrî Ebu Abdullah Muhammed b. Abdullah. *el-Müstedrek ala's- sahîhayn*. nşr. Mustafa Abdulkadir Atâ. Beyrut: Daru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1411/1991.

Hatib el-Bağdâdî Ebu Bekir Ahmed b. Ali b. Sâbit. *el-Câmi' li ahlâkı'r-râvi ve âdâbi's-sâmi'*. nşr. Mahmud et-Tahhân. Riyad: Mektebetü'l-Me'ârif, ts.

İbn Ebi Şeybe, Ebu Bekir b. Ebî Şeybe. *Müsned*. nşr. Adil b. Yusuf. Riyad: Dâru'l-Vatan, 1997.

İbn Hibbân, Ebu Hatim Muhammed b. Hibbân. *Sahih*. nşr. Mehmed Ali Sönmez ve Halis Aydemir. Beyrut: Dâru İbn Hazm, 1433/2012.

İbn Mündih, Ebu Abdullah Muhammed b. İshak b. Mündih. *et-Tevhîd*. Riyad: İmam Muhammed b. Suud Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 1406 ve Dâru'l-Fazile, 1428/2007.

İbn Mündih. *el-İman*. nşr. Dr. Ali b. Muhammed b. Nâsır. Beyrut: Müessesetü'r- Risale, 1406.

İbn Sa'd, Muhammed b. Sa'd b. Menî' el-Hâşimî. *et-Tabakâtü'l-kübrâ*. nşr. Muhammed Abdülkadir Atâ. Beyrut: Daru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1410/1990.

İbnü'l-Cezerî, Ebu'l-Ferec Abdurrahman b. Ali b. Muhammed. *Saydu'l-hâtır*. nşr. Hasen el-Mesâhî Süveydân. Dımaşk: Dâru'l-Kalem, 1425/2004.

Mamer b. Raşit el-Ezdî. *el-Câmi'*. nşr. Habiburrahman el-A'zami. Beyrut: Tevzîu'l-Mektebi'l-İslâmî, 1403/1993.

Müslim, Ebu Hüseyin Müslim b. Haccac el-Kuşeyri. *el-Câmi'u's-sahih*. nşr. Ahmet b. Rıfat b. Osman. İstanbul: Dâru't-Tıbâ'ati'l-Âmira, 1334.

Rûyânî, Ebu Bekir Muhammed b. Harun. *Müsned*. nşr. Eymen Ali Ebu Yemânî. Kahire: Müessesetü Kurtuba, 1416.

Taberânî, Ebu'l-Kasım Süleyman b. Ahmed b. Eyyüb. *el-Mu'cemü'l-kebîr*. nşr. Hamdi b. Abdülmecid es-Selefi. Kahire: Mektebetü İbn Teymiyye, 1415/1994.

Taberânî, *el-Mu'cemü'l-evsat*. nşr. Ebu Muaz Tarık b. Ivazullah. Kahire: Daru'l-Haremeyn, 1415/1995.

Resim Yasağı İle İlgili Hadislerin Değerlendirilmesi

SEMA KÖKSAL[1]

Özet

İslâm dininin resim konusuna yaklaşımı sıkça gündeme gelmiş, bu konuda çeşitli görüşler ortaya konulmuştur. Resmin yasak olduğuna dâir âyetlerde sarih bir ifade yer almamaktadır. Hadislerde ise bu konuyla ilgili bazı yasakların bulunduğu görülmektedir. İslâm dini tevhid dini olup şirki tamamen reddetmektedir. Tevhid şuurunu inanan kimselerde yerleştirmek gayesinde olan İslâm, şirke yaklaştırması mümkün olan durumlardan da insanları uzak tutmuştur. Bu sebeple resim konusunda Allah Resûlü'nün hadislerinde musavvirler ile ilgili bazı rivayetler gelmiştir. Ancak ilerleyen zamanda tevhit inancı yerleştikçe bu konuda biraz daha müsamaha gösterildiği, Hz. Âişe vasıtasıyla gelen rivayetlerde görülmektedir. Bu rivayetlerde canlı da olsa üzerinde resim bulunan eşyaların evde hürmet anlamını ifade edecek yerlere konulmayıp kıymet verilmeyecek şekilde kullanımına izin verilmiştir. Resim sanatıyla ilgilenen Müslüman sanatçılar, özellikle İslâm'ın ilk dönemlerinde gelen rivayetleri nazara alarak genel itibariyle canlı ve ruh sahibi olan varlıkların resmini yapmaktan kaçınmışlardır. Çünkü Câhiliye toplumunun düştüğü şirke kendilerinin tekrar düşmesinden endişe etmişlerdir. Bu sebeple hadislerde çizilen sınırlar içerisinde kalarak kendilerine özel bir sanat anlayışı oluşturmuşlardır. Çalışmada resimle ilgili hadislerden bir kısmı zikredile-

[1] Yüksek Lisans Öğrencisi, Binali Yıldırım Üniversitesi, İlâhiyat Fakültesi, Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Erzincan Türkiye, nursemakoksal@gmail.com, https://orcid.org/0009-0006-3771-4500

rek şerh kaynaklarından istifade ile hadislerde mutlak anlamda bir tasvir yasağının mevcudiyetinin olup olmadığına dâir tespitler yapılacaktır.
Anahtar Kelimeler: Hadis, İslâm, Resim, Yasak

EVALUATION OF THE HADITHS ABOUT THE BAN ON PAINTING

Abstract

The Islamic religion's approach to painting has been frequently discussed and various opinions have been expressed on this subject. There is no clear statement in the verses that painting is prohibited. It is seen in the hadiths that there are some prohibitions regarding this issue. Islam is a religion of monotheism and completely rejects polytheism. Islam, which aims to establish the consciousness of Tawhid in believers, has kept people away from situations that could bring them closer to polytheism. For this reason, there are some narrations about painting in the hadiths of the Messenger of Allah about the artists. However, as the belief in monotheism became established in the future, the Prophet Muhammad showed a little more tolerance on this issue. It is seen in the narrations coming through Aisha. In these narrations, objects with pictures on them, even if they are alive, are allowed to be used in a way that they are not valued and not placed in places that express reverence at home. Muslim artists interested in painting generally avoided painting living and spirited beings, especially considering the narrations from the early periods of Islam. Because they were worried that they would fall into the polytheism that the ignorant society fell into again. For this reason, they created a special understanding of art for themselves by staying within the boundaries drawn in the hadiths. In this study, some of the hadiths related to painting will be mentioned and, by making use of commentary sources, it will be determined whether there is an absolute prohibition of depiction in the hadiths.
Keywords: Hadith, Islam, Painting, Forbidden

Giriş

Hadislerde resim yasağı var mıdır ya da resme dair herhangi bir kısıtlama getirilmiş midir? Bu çalışmada resim konusu ile ilgili bazı rivayetler, geçtiği kaynaklarla birlikte zikredilerek şerhlerdeki açıklamalarına yer verilecektir. Amacımız, hadisler açısından resim konusuna doğru bir yaklaşım ortaya koyabilmektir. Öncelikle çalışmamıza dair bazı kelimelerin lugat anlamlarına yer verilecektir: Resim (رَسْم): İz, işaret, netice, eser, izlenim, eski eser, sanatsal çalışma, izin kalanı.[2] Çizme, yazma, yazıya geçir-

2 İbn Manzûr, Muhammed b. Mükerrem b. Ali Ebu'l Fazl Cemâlüddîn, "Rsm", *Lisânu'l-Arab* (Beyrut: Dâru Sâdır, 1414), 12/241.

mek, düzenlemek anlamındadır.[3] Terim olarak ise varlıkların kâinattaki görünüşlerinin kalem, fırça, boya gibi araçlarla kâğıt, bez, deri ya da daha başka malzemelerin üzerine aktarılmasıdır.[4] Tasvir (صَوَّرَ :تَصْوِير) kelimesinin mastarıdır. Lugatte şekillendirmek, resmini çizmek, resimlerle süslemek, şekil ve resimlerle açıklamak anlamına gelmektedir.[5] Ayrıca betimleme, betim ve resim demektir.[6] Temsil (مَثَّلَ : تَمْثِيلٌ) kelimesinin mastarıdır. Resmetmek, resmini yapmak, heykelini yapmak, oyun sahneye koymak anlamındadır.[7] Sûret (:صُورَةٌ) Şekil, biçim, heykel, hayal anlamlarına gelmektedir.[8] Literatürde "sûret" resim ve heykeli kapsayacak şekilde kullanılmıştır, şayet ayrım yapılacaksa heykel için "gölgesi olan suret", resim için "gölgesi olmayan sûret" denilmiştir.[9]

1. Resim ve Tasvir ile İlgili Hadisler

1.1. Resim Yapan Kimseye Dair Hadisler

Bu başlık altındaki hadisler Buhârî,[10] Müslim[11] ve Nesâî'de[12] geçmektedir. Şeyhaynın rivayetlerinde sahabe râvisi, Ensâr'dan Saîd b. Ebu'l Hasan'dır. Nesâî rivayetinde Nadr b. Enes'tir.

حَدَّثَنَا عَبْدُ اللهِ بْنُ عَبْدِ الْوَهَّابِ: حَدَّثَنَا يَزِيدُ بْنُ زُرَيْعٍ : أَخْبَرَنَا عَوْفٌ، عَنْ سَعِيدِ بْنِ أَبِي الْحَسَنِ قَالَ: كُنْتُ عِنْدَ ابْنِ عَبَّاسٍ رَضِيَ اللهُ عَنْهُمَا: إِذْ أَتَاهُ رَجُلٌ فَقَالَ: يَا أَبَا عَبَّاسٍ، إِنِّي إِنْسَانٌ، إِنَّمَا مَعِيشَتِي مِنْ صَنْعَةِ يَدِي، وَإِنِّي أَصْنَعُ هَذِهِ التَّصَاوِيرَ. فَقَالَ ابْنُ عَبَّاسٍ: لَا أُحَدِّثُكَ إِلَّا مَا سَمِعْتُ رَسُولَ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ: سَمِعْتُهُ يَقُولُ: مَنْ صَوَّرَ صُورَةً فَإِنَّ اللهَ مُعَذِّبُهُ حَتَّى يَنْفُخَ فِيهَا الرُّوحَ، وَلَيْسَ بِنَافِخٍ فِيهَا أَبَدًا. فَرَبَا الرَّجُلُ رَبْوَةً شَدِيدَةً وَاصْفَرَّ وَجْهُهُ، فَقَالَ: وَيْحَكَ، إِنْ أَبَيْتَ إِلَّا أَنْ تَصْنَعَ، فَعَلَيْكَ بِهَذَا الشَّجَرِ، كُلِّ شَيْءٍ لَيْسَ فِيهِ رُوحٌ.

Abdullah b. Vehhâb > Yezîd b. Zürey' > Avf > Saîd b. Ebu'l Hasan dedi ki: "İbn Abbas'ın yanındaydım, ona bir adam geldi. 'Ey İbn Abbas, ben geçimimi

3 Kadir Güneş, "Resm", *el-Mu'cem* (İstanbul: Mektep Yayınları, 2011), 468.
4 *Türk Dil Kurumu Sözlük*, "resim" (Erişim 5 Haziran 2023).
5 Güneş, "Tasvîr", 686.
6 *Türk Dil Kurumu Sözlük*, "Tasvîr".
7 Güneş, "Temsil", 1090.
8 Güneş, "Sûret", 687.
9 Tuncay Başoğlu, "Resim", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2007), 34/579-582.
10 Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmail el-Buhârî, *el-Câmi'u's-Sahîh*, nşr. Muhammed Züheyr b. Nasr (Beyrut: Dâru Tavki'n-Necât, 1422/2001), "Büyu'", 104.
11 Müslim, Ebü'l-Hüseyn Müslim b. el-Haccâc, *el-Câmiʿu's-Sahîh*, nşr. Muhammed Fuâd Abdülbâkī (Kahire: Dâru İhyâi'l- Kütübü'l-Arabî, 1431), "Libâs ve Zînet", 99.
12 en-Nesâî, Ebû Abdurrahmân Ahmed b. Şuayb, *el-Müctebâ mine's-Sünen*, nşr. Abdulfettah Ebû Ğudde (Haleb: Mektebetü'l- Matbûâti'l-İslâmiye, 1406/1986), "Zînet," 113.

elimle yaptığım sanatla sağlıyorum. Bu tasvirleri yapıyorum.' İbn Abbas, 'Sana Resûlullah'tan işittiğim bir sözü haber vereyim mi?' dedi. Onu (Resûlullah'ı) 'Kim bir sûret tasvir ederse (musavvir) ona ruh üfleyip canlandırıncaya kadar Allah ona azap eder. O (musavvir) ise ona asla can veremeyecektir.' derken işittim. Adamın yüzü sapsarı oldu. (İbn Abbas) 'Sana yazık, eğer yapacaksan şu ağaç gibi ruh sahibi olmayanların resmini yap.' dedi."[13]

Nesâî rivayetinde "أَتَاهُ رَجُلٌ مِنْ أَهْلِ الْعِرَاقِ" ifadesini görüyoruz ve böylece resim işini yapan ve bu hususta İbn Abbas'a danışan kişinin Iraklı bir ressam olduğu bilgisine ulaşıyoruz.

Şerhlerden elde edilen bazı neticeler: Ruh sahibi olanların tasvirini yapmak haramdır. Canlı tasvirini yapana yani musavvire " فَإِنَّ اللهَ مُعَذِّبُهُ حَتَّى يَنْفُخَ فِيهَا الرُّوحَ sözüyle[14], Müslim'in "كل مُصَور فِي النَّار يَجْعَل لَهُ بِكُل صُورَة صورها نفسا، فيعذبه فِي جَهَنَّمَ" rivayeti[15] ve daha başka bazı rivayetlerle şiddetli azap vadedilmiştir. Mühelleb, canlı sûretlerinin kerih görülmesinin sebebini "Câhiliyye'de onlara ibadet edilmesiydi." şeklinde açıklamıştır. Yüzü ve cismi olmasa bile her sûretin kerih görüldüğünü söylemiştir.[16]

Nevevî (öl. 676/1277) bu konuda der ki: Ashabımız ve diğer âlimlerin bir kısmı canlı tasvirleri yapmayı şiddetli haram olarak kabul etmiş, onu kebâirden saymıştır. Çünkü musavvirlere dâir hadis şiddetli azabı haber vermektedir. Musavvirin yaptığı Allah'ın yarattığının taklididir. Ancak ağaç gibi canlı olmayanların tasviri haram değildir. Üzerinde canlı, ruh sahibi varlıkların tasviri bulunan eşyalar kullanılabilir ancak bunlar ihtimam gösterilmeyecek şekilde yere atılan, üzerine basılan kilim, yastık, minder gibi eşyalar olmalıdır. [17]

Bu hadisin devamında İbn Abbâs'ın resim yasağını canlı yani ruh sahibi olan varlıklarla sınırladığı, onun dışında kalan varlıkların resmine müsaade ettiği görülmektedir. Yine hadiste geçen "يَنْفُخَ فِيهَا الرُّوحَ وَلَيْسَ بِنَافِخٍ فِيهَا أَبَدًا" ifade, Allah Teâla'nın [18] "حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ /Deve iğne deliğinden geçinceye kadar…" buyurduğu bu âyetteki kullanımına benzer. Yani bunun asla mümkün olmadığını veciz bir şekilde ifade eder. Onların bu konudaki acizliği dolayısıyla azaplarının daimî olduğunu ve yaptıkları fiilin çirkinliğini gösterir.[19]

---

13 Buhârî, "Büyu‘ ", 104.

14 Buhârî, "Büyu‘ ", 104.

15 Müslim, "Libâs ve Zînet", 99.

16 Ebû Muhammed Mahmûd b. Ahmed el-Aynî, *Umdetü'l-Kârî Şerhi Sahîhu'l-Buhârî* (Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî), 12/39.

17 Ebû Zekeriyâ Muhyi'd-Dîn Yahya b. Şeref en-Nevevî, *el-Minhâc Şerhi Sahîh-i Müslim b. El-Haccâc*, (Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, 1392), 14/82.

18 el-A'raf, 7/40.

19 Ebu'l-fadl Ahmed b. Ali b. Hacer, *Fethu'l-Bârî Şerhu Sahîhu'l-Buhârî*, nşr. Muhammed Fuâd

1.2. Şiddetli Azaba Uğrayacak Olanların Musavvirler Olduğu İfade Edilen Hadisler

Bu başlıkta ele aldığımız rivayetler yine kütüb-i sittede Buhârî,[20] Müslim[21] ve Nesâî'de[22] yer almaktadır. Bu rivayetlerin sahabe râvisi Abdullah b. Mesûd'tur.

حَدَّثَنَا الْحُمَيْدِيُّ: حَدَّثَنَا سُفْيَانُ: حَدَّثَنَا الْأَعْمَشُ، عَنْ مُسْلِم قَالَ: كُنَّا مَعَ مَسْرُوق فِي دَارِ يَسَارِ بْنِ نُمَيْرٍ فَرَأَى فِي صُفَّتِهِ تَمَاثِيلَ، فَقَالَ: سَمِعْتُ عَبْدَ اللهِ قَالَ: سَمِعْتُ النَّبِيَّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ: إِنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَذَابًا عِنْدَ اللهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ الْمُصَوِّرُونَ.

el-Humeydî > Süfyân > A'meş > Müslim > Mesrûk > Resûlullah'ın (sav) "Kıyamet günü insanların en şiddetli azaba uğrayacak olanları musavvirlerdir." buyurduğunu işittim demiştir.[23]

صفة : Ev demektir. تماثيل : Timsâl kelimesinin cemisidir. Burada " أدخلُوا آل فِرْعَوْن أَشد الْعَذَاب/Firavun ehli olanlar! Azabın en şiddetlisine girin."[24] Emri ile musavvirler için en şiddetli azabı haber veren bu rivayet nasıl anlaşılacak diye sorulabilir, çünkü " إِنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَذَابًا عِنْدَ الله يَوْمَ الْقِيَامَة/İnsanların en şiddetli azaba uğrayacak olanı musavvirlerdir." buyurulmuştur. Bu rivayet ise musavvirlerin Firavun ehlinden daha şiddetli azaba uğramasını iktiza ediyor. Buna cevaben Taberî (öl. 310/923) der ki: "Buradaki murad; Allah'tan başkasına tapmak maksadıyla sûret yapan kimsedir. O bunu bilir ve kasten yapar, küfre girer böylece de Firavun yakınlarının gireceği yere girmekten de uzak değildir. Ancak bunu kasıtlı olarak yapmazsa o tasviri sebebiyle âsî olur, durumu şüphelidir."[25] Dolayısıyla Allah'tan başkasına tapmak niyeti ile iş yapan musavvirler şiddetli azaba uğrayacaklardır denilebilir.

1.3. Sûret Yapanlara Azap Edileceği Hakkında Hadisler

Bu manadaki rivayetler Buhârî,[26] Tirmizî[27] ve Nesâî[28] rivayetlerinde geçmektedir. Nesâî'deki sahabe râvisi Ebû Hüreyre, diğerlerinin sahabe râvisi ise İbn Abbas'tır.

Abdülbâkī (Beyrût: Dâru'l-Mâ'rife, 1379), 10/394.

20 Buhârî, "Libâs", 89.

21 Müslim, "Libâs ve Zînet", 98.

22 Nesâî, "Zînet", 114.

23 Buhârî, "Libâs", 89.

24 el-Mü'min, 40/46.

25 Aynî, Umdetü'l-Kârî, 22/70.

26 Buhârî, "Ta'bir", 45.

27 et-Tirmizî, Ebû İsa Muhammed b. Îsa b. Sevre, *el-Câmiu'l-Kebîr*, nşr. Beşşar Avvâd Mâ'rûf (Beyrut: Dâru'l-Ğarbi'l-İslâmî, 1998), "Libâs", 19.

28 Nesâî, "Zînet", 113.

حَدَّثَنَا قُتَيْبَةُ، قَالَ: حَدَّثَنَا حَمَّادُ بْنُ زَيْدٍ، عَنْ أَيُّوبَ، عَنْ عِكْرِمَةَ، عَنِ ابْنِ عَبَّاسٍ قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: مَنْ صَوَّرَ صُورَةً عَذَّبَهُ اللَّهُ حَتَّى يَنْفُخَ فِيهَا، يَعْنِي الرُّوحَ، وَلَيْسَ بِنَافِخٍ فِيهَا

Kuteybe > Hammâd b. Zeyd > Eyyûb > İkrime > İbn Abbas Resûlullah'ın (s.a.v.) "Kim bir sûret tasvir ederse Allah ona (yaptığı sûrete) ruh üfleyinceye kadar azap eder, (musavvir) ise ona ruh verecek de değildir."[29] buyurduğunu söyledi. Bu rivayete bakıldığında resim yapma işinin mutlak şekilde menedildiği görülmektedir. Zâhiri esas alınınca canlı- cansız, ruhu olan-olmayan her şeyin resmini yapmanın yasak olduğu neticesine varılır. Ancak şârihlerin de dikkat çektiği üzere İbn Abbas bu yasağı ruh sahipleriyle sınırlamıştır. Onun dışındakilerin resmi yapılabilir.[30]

حَدَّثَنَا إِبْرَاهِيمُ بْنُ الْمُنْذِرِ: حَدَّثَنَا أَنَسُ بْنُ عِيَاضٍ، عَنْ عُبَيْدِ اللهِ، عَنْ نَافِعٍ: أَنَّ عَبْدَ اللهِ بْنَ عُمَرَ رَضِيَ اللهُ عَنْهُمَا أَخْبَرَهُ أَنَّ رَسُولَ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: إِنَّ الَّذِينَ يَصْنَعُونَ هَذِهِ الصُّوَرَ يُعَذَّبُونَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ، يُقَالُ لَهُمْ: أَحْيُوا مَا خَلَقْتُمْ.

İbn Ömer rivayeti ile gelen «*Bu sûretleri yapanlara, yaptığınız sûretlere can verin (onları hayatlandırın) denilerek onlara azap edilir*."[31] أحيوا ماخلقكم ifadesi ta'cizi yani o işi yapmaktan aciz oluşu, ona gücü yetmeyeceğini ifade eder ki bu da musavvirin azabının sıfatına yani azabın nasıl olacağı sonucuna ulaştırır. Buradan çıkarılan mânâ yani musavvir buna güç yetiremeyeceği için azabı da devamlı olacaktır.[32]

"Haydi can veriniz! emri tacizî bir emirdir. Tasvir yapanların hayat hususundaki aczlerini belâgatla izhar ve beyandan ibarettir. Fukaha ve hadis âlimlerinin cumhuru İbn Ömer'in bu hadisi ile Hazret-i Âişe ve emsalinin rivayetlerine göre, zîhayat hayvanların tersîmi haram olduğuna hükmetmişler ve ancak zîhayat olmayan menâzır ve vesîle-i tâzim olmayan eşya üzerindeki resimlerin istimalinde beis görmemişlerdir."[33]

وَلَيْسَ بنافخ : Bu kullanım " حَتَّى يلج الْجمل فِي سم الْخياط/Deve iğne deliğinden geçinceye kadar…" âyetindeki ifade şekline benzer[34] yani bunun mümkün olmayacağını veciz bir şekilde ifade eder.

---

29 Tirmîzî, "Libâs", 19.

30 İbrahim Canan, *Hadis Külliyatı Kütüb-i Sitte Tercüme ve Şerhi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1995), 7/550.

31 Buhârî, "Libâs", 89; Nesâî, "Zînet", 113.

32 İbn Hacer, *Fethu'l-Bârî*,10/384.

33 Zeynü'd-Dîn Ahmed b. Ahmed Abdullatîf ez-Zebîdî, *Tecrîdi's-Sarîh li Ehâdîsi'l-Câmii's-Sahîh*, çev. Bâbanzâde Ahmed Nâim-Kâmil Miras (İstanbul: Mega Basım Yayın, 2018), 8/ 374.

34 Aynî, *Umdetü'l-Kârî*, 22/76.

1.4. Allah'ın Yarattığına Benzetmeye Çalışanlar Hakkındaki Hadisler

Şeyhayn[35] rivayetlerinde vârid olan bu hadislerin sahabe râvisi Ebû Zür'â' dır.

حَدَّثَنَا مُوسَى: حَدَّثَنَا عَبْدُ الْوَاحِدِ: حَدَّثَنَا عُمَارَةُ: حَدَّثَنَا أَبُو زُرْعَةَ قَالَ: «دَخَلْتُ مَعَ أَبِي هُرَيْرَةَ دَارًا بِالْمَدِينَةِ فَرَأَى أَعْلَاهَا مُصَوِّرًا يُصَوِّرُ، قَالَ: سَمِعْتُ رَسُولَ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ: وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ ذَهَبَ يَخْلُقُ كَخَلْقِي، فَلْيَخْلُقُوا حَبَّةً، وَلْيَخْلُقُوا ذَرَّةً

Mûsa > Abdu'l-Vâhid > Umâre > Ebû Zür' â "Ebû Hüreyre ile Medine'de bir eve girdik, (Ebû Hüreyre) onun üst katında tasvirler yapan bir musavvir gördü ve Resûlullah'tan (s.a.v.) Allah'ın (c.c.) "*Benim yarattığım mahlûkum gibi bir şey yaratmaya kalkışan kimseden daha zalim kim vardır? Haydi, (güçleri yetiyorsa) bir tohum, bir zerre yaratsınlar*." buyurduğunu işittiğini söyledi.[36]

Müslim rivayetinin birinde bu evin Saîd yoksa Mervan için mi yapıldığı şüphelidir. Saîd; İbnü'l-Âs b. Saîd el-Ümevî'dir. O ve Mervân b. Hakem ikisi de Süfyan b. Muaviye zamanında Medine valiliği yapmış kimselerdir. Ancak ilk rivayetin kabul gördüğünü ve bu evin Mervân b. Hakem ait olduğunu öğreniyoruz. مصوراً : Tasvir kelimesinden ism-i fâildir ve tasvir yapan kimse demektir. أَعْلَاهَا : Evin üst katı.

الْحَبَّة: Bu kelimeden murad buğday tanesi, الذَّرَّة: Bu kelimeden kastedilen karıncadır. Canlı-ruh sahibi olanın yaratılmasının câmid olan varlığa göre yaratılmasının güçlüğüne dikkat çekilerek, daha ehven olan habbe ya da zerreyi yapın bakalım denilmiştir.[37] Bir nevi meydan okuma vardır diyebiliriz. "Çürümüş kemikleri kim diriltecek?" diye sorulan suale "*Onları başlangıçta kim yarattı ise O diriltecektir*."[38] cevabının verilmesi gibi bir meydan okuma vardır.

1.5. İçinde Köpek ve Tasvirler Bulunan Eve Melek Girmediğine Dair Hadisler

Bu konu ile ilgili rivayetler Kütüb-i Sitte'den Buhârî,[39] Müslim,[40] Nesâî'de[41] geçmektedir.

---

35 Buhârî, "Libâs", 90; Müslim, "Libâs ve Zînet", 101.
36 Buhârî, "Libâs", 90.
37 İbn Hacer, *Fethu'l-Bârî*, 10/386.
38 Kur'ân-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli, çev. Ümit Şimşek (İstanbul: Zafer Yayınları), 2004; Yâsîn 36/78-79.
39 Buhârî, "Libâs", 88.
40 Müslim, "Libâs ve Zînet", 102.
41 Nesâî, "Zînet", 111, 114.

حَدَّثَنَا آدَمُ: حَدَّثَنَا ابْنُ أَبِي ذِئْبٍ، عَنِ الزُّهْرِيِّ، عَنْ عُبَيْدِ اللهِ بْنِ عَبْدِ اللهِ بْنِ عُتْبَةَ، عَنِ ابْنِ طَلْحَةَ رَضِيَ اللهُ عَنْهُمْ عَبَّاسٍ، عَنْ أَبِي قَالَ: قَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: لَا تَدْخُلُ الْمَلَائِكَةُ بَيْتًا فِيهِ كَلْبٌ وَلَا تَصَاوِيرُ

Âdem > İbn Ebî Zi'b > Zührî > Ubeydullah b. Abdullah b. Utbe > İbn Abbas > (Ensâr'dan) Ebû Talha > Resûlullah (s.a.v.) "*İçinde köpek ve tasvirler bulunan eve melekler girmez*." buyurmuştur.[42] Buhârî ve Nesâî'de geçen rivayetlerden birinin İbn Abbâs ve Ebû Talha olmak üzere iki sahabe râvisi vardır. Müslim rivayeti ile Nesâî den gelen diğer rivayet ise Ebû Hüreyre târikiyle gelmiştir.

Buhârî şârihi Bedreddîn el-Aynî (öl. 855/1451) "bu rivayetin sahabenin sahabeden rivayeti" olduğunu ifade etmiştir. Buradaki "melek" kelimesinin ise zahirde umumen tüm melekleri kapsar gibi gözükse de Hafaza meleklerinin bundan istisna olduğunu çünkü onların her hâlde ve her şahısla beraber bulunduğunu söylemiştir. Cezm İbn Veddâh, Hattâbî ve başkaları meleklerden kastın vahiy meleği Cebrâil veya İsrâfil gibi melekler olduğunu, hafaza meleklerinin her eve girdiğini ve her şahsın her hâlinde onunla beraber bulunduğunu söylemişlerdir. Yine ilk bakışta umumî olarak anlaşılan كلب kelimesi için Kurtubî, Nevevî ve Hattâbî ziraat, hayvancılık ve av gibi işlerde kullanılacak köpek sahiplenmeyi bundan istisna tutmuşlardır. وَلَا تصاوير : Hattâbî (öl. 388/998) "sûver" kelimesinden maksadın da canlı, başı kesilmemiş ve üzerine basılıp hor görülmeyen,[43] yani ihtiram edilen resimler olduğunu söylemiştir.

أَخْبَرَنَا هَنَّادُ بْنُ السَّرِيِّ، عَنْ أَبِي بَكْرٍ، عَنْ أَبِي إِسْحَقَ، عَنْ مُجَاهِدٍ، عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ قَالَ: اسْتَأْذَنَ جِبْرِيلُ عَلَيْهِ السَّلَامُ عَلَى النَّبِيِّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، فَقَالَ: ادْخُلْ فَقَالَ: كَيْفَ أَدْخُلُ وَفِي بَيْتِكَ سِتْرٌ فِيهِ تَصَاوِيرُ، فَإِمَّا أَنْ تُقْطَعَ رُءُوسُهَا، أَوْ تُجْعَلَ بِسَاطًا يُوطَأُ فَإِنَّا مَعْشَرَ الْمَلَائِكَةِ لَا نَدْخُلُ بَيْتًا فِيهِ تَصَاوِيرُ

Nitekim Nesâî rivayeti olarak geçen bu hadiste de "Cibrîl (a.s) içeri girmek için Hz. Peygamber'den izin istemiş, izin verildiği halde girmemiştir. Buna sebep olarak, <Üzerinde tasvirler bulunan perdeniz var, nasıl gireyim? Onların başlarını kes ya da kilim olarak yere at, biz melekler topluluğu içinde tasvirler olan eve girmeyiz.' demiştir."[44]

Müslim rivayetinde köpek (كَلْبٌ) kelimesi zikredilmemişken, (تَمَاثِيلُ أَوْ تَصَاوِيرُ) temsiller ya da tasvirler bulunan ev şeklinde gelmiştir. Rivayet Nesâî'de كَلْبٌ، وَلَا صُورَةٌ şeklinde geçmektedir.

---

[42] Buhârî, "Libâs", 88.

[43] Aynî, *Umdetü'l-Kârî*, 22/69.

[44] Nesâî, "Zînet", 114.

1.6. Resimli Perde Asılması ile ilgili Hadisler

Bu konuyla ilgili rivayetler yine Kütüb-i Sitte'den Buhârî,[45] Müslim,[46] Nesâî,[47] İbn Mâce'de[48] geçmektedir.

حَدَّثنَا عَلِيُّ بْنُ عَبْدِ الله: حَدَّثنَا سُفْيَانُ قَالَ: سَمِعْتُ عَبْدَ الرَّحْمَنِ بْنَ الْقَاسِمِ وَمَا بِالْمَدِينَةِ يَوْمَئِذٍ أَفْضَلُ مِنْهُ قَالَ: سَمِعْتُ أَبِي قَالَ: سَمِعْتُ عَائِشَةَ رَضِيَ اللهُ عَنْهَا، قَدِمَ رَسُولُ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ مِنْ سَفَرٍ وَقَدْ سَتَرْتُ بِقِرَامٍ لِي عَلَى سَهْوَةٍ لِي فِيهَا تَمَاثِيلُ، فَلَمَّا رَآهُ رَسُولُ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ هَتَكَهُ، وَقَالَ: أَشَدُّ النَّاسِ عَذَابًا يَوْمَ الْقِيَامَةِ الَّذِينَ يُضَاهُونَ بِخَلْقِ اللهِ، قَالَتْ: فَجَعَلْنَاهُ وِسَادَةً أَوْ وِسَادَتَيْنِ.

Ali b. Abdullah > Süfyân > Abdurrahman b. Kâsım > Babası (Ebû Bekir) > Hz. Âişe (r.a.) "*Resûlullah seferden döndü, duvara üzerinde temsiller bulunan bir perde asmıştım. Resûlullah onu kesti (kaldırdı) ve 'Kıyâmet günü insanların en şiddetli azaba uğrayacakları Allah'ın yarattığını taklit edenlerdir.' buyurdu. Biz de ondan bir ya da iki yastık yaptık.* "[49]

قِرَامٌ ; desen ve nakışlı ince perde, örtü. سهوة ;evin giriş tarafı ya da odalar arasındaki duvar, bir şeyler koymak için yapılmış dolap, raf (terek), bazı eşyaları koymak için ev içinde yapılmış oyuntu anlamları vardır. [50] (Kiler ya da yüklük yeri gibi düşünülebilir.)

İbn Hacer perde ile ilgili bu rivayet hususunda şunları ifade eder: Bu hadis delil olarak kullanılarak gölgesi olmayan tasvirler edinmek câiz görülmüştür. Ancak bunlar kıymet verilip, özenilmeden kullanılacak, yastık (minder), kilim, halı gibi üzerine basılan eşya üzerinde olmalıdır. Nevevî bu görüşün sahabe ve tabiînden cumhurun görüşü olduğunu, Sevrî, Mâlik, Ebû Hanîfe ve Şafiî'nin de bu görüşte olduğunu söylemiştir. Ancak bu tasvirlerin duvara asılmaları, elbise üzerinde ya da sarık üzerinde olmaları söz konusu olursa gölgeli veya gölgesiz olmaları arasında bir fark olmayıp haram denilmiştir. Çünkü bunda kıymet vermek manası söz konusudur.[51]

حَدَّثَنَا مُسَدَّدٌ: حَدَّثَنَا عَبْدُ اللهِ بْنُ دَاوُدَ، عَنْ هِشَامٍ، عَنْ أَبِيهِ عَنْ عَائِشَةَ قَالَتْ: قَدِمَ النَّبِيُّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ مِنْ سَفَرٍ وَعَلَّقْتُ دُرْنُوكًا فِيهِ تَمَاثِيلُ، فَأَمَرَنِي أَنْ أَنْزِعَهُ فَنَزَعْتُهُ

45 Buhârî, "Libâs", 91-92.
46 Müslim, "Libâs ve Zînet", 92; Müslim, "Libâs ve Zînet", 88.
47 Nesâî, "Zînet",112; Nesâî, "Zînet",111.
48 Ebû Abdillah Muhammed b. Yezîd İbn Mâce, *Sünen-i İbn Mâce*, nşr. Şuayb el-Arnaûd vd. (Dâru'r-Risâleti'l-Âlemiye, 1430/2009), "Libâs", 45.
49 Buhârî, "Libâs", 91.
50 Aynî,*Umdetü'l Kârî*, 22:72.
51 Ahmed b. Ali b. Hacer Ebû'l-Fadl el-Askalânî eş-Şâfiî, *Fethu'l-Bârî Şerhu Sahîhu'l-Buhârî*, (Beyrût: Dâru'l- Mâ'rife, 1379), 10/88.

Müsedded > Abdullah b. Dâvûd > Hişâm > Babası > Âişe "Resûlullah seferden dönmüştü, üzerinde temsiller bulunan bir perde asmıştım, onu kaldırmamı emretti, hemen kaldırdım." buyrulmuştur.[52]

Resimli perdeye dâir zikredilen rivayetlerde Resûlullah'ın döndüğü seferin hangisi olduğu hakkında farklı görüşler mevcut olmakla beraber Beyhâkî bu seferin Tebük seferi olduğunu söylemiş, Ebû Davûd ve Nesâî ise Tebük veya Hayber olabileceğini ifade etmişlerdir.[53]

حَدَّثَنَا حَجَّاجُ بْنُ مِنْهَالٍ: حَدَّثَنَا جُوَيْرِيَةُ، عَنْ نَافِعٍ، عَنِ الْقَاسِمِ، عَنْ عَائِشَةَ رَضِيَ اللهُ عَنْهَا: أَنَّهَا اشْتَرَتْ نُمْرُقَةً فِيهَا تَصَاوِيرُ، فَقَامَ النَّبِيُّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ بِالْبَابِ، فَلَمْ يَدْخُلْ، فَقُلْتُ: أَتُوبُ إِلَى اللهِ مِمَّا أَذْنَبْتُ؟ قَالَ: مَا هَذِهِ النُّمْرُقَةُ؟ قُلْتُ: لِتَجْلِسَ عَلَيْهَا وَتَوَسَّدَهَا، قَالَ: إِنَّ أَصْحَابَ هَذِهِ الصُّوَرِ يُعَذَّبُونَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ، يُقَالُ لَهُمْ: أَحْيُوا مَا خَلَقْتُمْ، وَإِنَّ الْمَلَائِكَةَ لَا تَدْخُلُ بَيْتًا فِيهِ الصُّورَةُ.

Haccâc b. Minhâl > Cüveyriye > Nâfi' > Kâsım > Hz. Âişe (r.a.) "Üzerinde tasvirler olan yastık satın almıştım, Resûlullah kapıya geldi, içeri girmedi. 'Allah'a tövbe ederim ne kusur işledim ki?' dedim. 'Bu yastık nedir?' dedi. 'Ona oturursun, yaslanırsın dedim.' 'Bu suretlerin sahiplerine kıyamet günü azap edilir, onlara bu yarattıklarınıza hayat verin denilir, Melekler içinde suret bulunan eve girmezler.' buyurmuştur."[54]

نمرقة cemisi نَمَارُق olan bu kelime yastık, küçük yastık, minder gibi anlamlara gelir. الصُّورَة: Arap kelâmında bir şeyin hakikati, onun zahiri ve şekli yani onun sıfatını ifade eder. Meselâ "Filin sûreti şöyle şöyledir." yani şekli ve nasıl olduğu anlatılır. أَحْيُوا Hayat vermekten aciz oluşu ifade eder. مَا خلقْتُمْ : Yani sizin canlı olarak yaptığınız suretler. لَا

تدخله الْمَلَائِكَة: Hafaza melekleri dışındaki melekler ya da vahiy meleği denilir. Çünkü hafaza melekleri her durumda kişiyle beraberdir.

Şerhlerden elde edilen bazı neticeler: Üzerinde sûret bulunan giyecek satmak mekruh görülmüştür. Âişe hadisinin zahiri de onun satılmasının caiz olmadığıdır. Ancak bu hususta Resûlullah'tan (s.a.v.) merfu olarak gelen haberler de vardır. Örneğin Hz. Âişe'nin üzerinde resimler bulunan perdesini Hz. Peygamber söküp çıkarmış, ondan iki yastık yapmışlardır. Hz. Peygamber bu yastıklardan birine yaslanmıştır. Bu rivayet Veki', Üsâme b. Zeyd, Abdurrahman b. Kâsım, Babası (Hz. Ebû Bekir), Hz. Âişe tarikiyle gel-

---

52 Buhârî, "Libâs", 91.

53 Aynî, *Umdetü'l-Kârî*, 22/72.

54 Buhârî, "Libâs", 92.

miştir. Hz. Peygamber, Hz. Âişe'nin yastık aldığını gördüğü halde bu satışı feshetmemiştir.[55]

Bir başka netice; canlı resimleri yapmak haramdır, bu hususta da ihtilaf edilmiştir. Ehl-i hadisten ve Zâhirîler'den bir grup, Abdullah b. Mes'ûd tarikiyle gelen " أشد النَّاس عذَابا يَوْم الْقِيَامَةالمصورون /Kıyâmet günü insanların en şiddetli azaba uğrayacak olanları musavvirlerdir." rivayetine dayanarak ikisi arasında fark olmadığını ikisinin de haram olduğunu söylemişlerdir. Cumhûr fukahâ ve Ehl-i hadis ise her resmin canlı resmi gibi olmadığını ağaç, taş, dağ gibi resimlerin bunun dışında olduğunu belirtmişlerdir. Buna delil olarak İbn Abbas'tan resimler hakkında fetva isteyen adama " إِن كنت لَا بُد فَاعِلا فَاصْنَعْ الشّجر وَمَا لَا نفس لَهُ /Eğer yapacaksan ağaç gibi ruh sahibi, canlı olmayanların resmini yap." demesini delil göstererek canlı resimlerini bu hükmün dışında tutmuşlardır. Tahavî (öl. 321/933) İbn Abbas'ın bu fetvasına Ebû Hüreyre'den gelen اسْتَأْذَنَ جِبْرِيلُ عَلَيْهِ السَّلَامُ عَلَى النَّبِيِّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، فَقَالَ: ادْخُلْ فَقَالَ: كَيْفَ أَدْخُلُ وَفِي بَيْتِكَ سِتْرٌ فِيهِ تَصَاوِيرُ، فَإِمَّا أَنْ تُقْطَعَ رُءُوسُهَا، أَوْ تُجْعَلَ بِسَاطًا يُوطَأُ فَإِنَّا مَعْشَرَ الْمَلَائِكَةِ لَا نَدْخُلُ بَيْتًا فِيهِ تَصَاوِيرُ /Cibrîl içeri girmek için izin istedi. İzin verildiği halde girmedi. Buna sebep olarak da üzerinde tasvirler bulunan perdeniz var, nasıl gireyim? Onların başlarını kes ya da kilim olarak yere at, biz melekler topluluğu içinde tasvirler olan eve girmeyiz." rivayetini gösterir ve eğer canlı olan bir timsâlin başı kesilirse artık o varlık, canlı olarak yaşayamaz. Bu sebeple canlı olmayan şeylerin resmini yapmak mübah sayılıyor. Suver-i hâriciye denilen ruh sahibi varlıklarda bulunmayan beden kısımlarının tasviri mübah sayılır demiştir. Mübah sayılan bu resimler rivayette geçen yasak hükmünün dışında kalır.

Sûret bulunan eve melekler girmez ki bundan muradın hafaza melekleri dışındaki melekler olduğu ifade edilmiştir. Nevevî içinde köpek ve sûret olan eve girmeyen meleklerin rahmet ve istiğfar melekleri olduğunu söylemiştir. Hattâbî ise köpek ve sûret sahibi olmak yasaklanmıştır. Ancak av, çiftçilik ve hayvancılıkta (çoban köpeği olarak) yararlanılacak köpekler ile üzerinde sûret bulunan kilim ve yastık haram değildir ve bunların bulunması meleklerin girmesine engel değildir.[56] diyerek bu hususu izah etmiştir.

حَدَّثَنَا قُتَيْبَةُ: حَدَّثَنَا اللَّيْثُ، عَنْ بُكَيْرٍ، عَنْ بُسْرِ بْنِ سَعِيدٍ، عَنْ زَيْدِ بْنِ خَالِدٍ ، عَنْ أَبِي طَلْحَةَ صَاحِبِ رَسُولِ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: إِنَّ رَسُولَ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: «إِنَّ الْمَلَائِكَةَ لَا تَدْخُلُ بَيْتًا فِيهِ الصُّورَةُ قَالَ بُسْرٌ: ثُمَّ اشْتَكَى زَيْدٌ فَعُدْنَاهُ، فَإِذَا عَلَى بَابِهِ سِتْرٌ فِيهِ صُورَةٌ فَقُلْتُ لِعُبَيْدِ اللهِ رَبِيبِ مَيْمُونَةَ زَوْجِ

---

55 Aynî, *Umdetü'l-Kârî*, 11/224.
56 Aynî, *Umdetü'l-Kârî*, 11/224.

النَّبِيّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: أَلَمْ يُخْبِرْنَا زَيْدٌ عَنِ الصُّورِ يَوْمَ الْأَوَّلِ، فَقَالَ عُبَيْدُ اللهِ: أَلَمْ تَسْمَعْهُ حِينَ قَالَ: إِلَّا رَقْمًا فِي ثَوْبٍ[57]

Kuteybe > Leys > Bükeyr > Büsr b. Saîd > Zeyd b. Hâlid > Ebû Talha > Resûlullah (s.a.v.) *"İçinde sûret bulunan eve melekler girmez."* buyurmuş, Büsr dedi ki: (Senedin tabiî râvisi olan Büsr, rivayeti aldığı Zeyd b. Hâlid için dedi.) Zeyd hastalandı, onu ziyarete gittik. Kapısında üzerinde suret olan bir perde vardı. Resûlullah'ın eşi Meymûne'nin üvey oğlu olan Ubeydullah'a dedim ki "Sûretleri daha önce Zeyd bize haber vermedi mi?", Ubeydullah onun "Elbisedeki nakış hâriç" dediğini duymadın mı?" dedi.

Rivayetin senedinde sırasıyla iki sahabe (Zeyd b. Hâlid ve Ebû Talha) iki tabiîn vardır, hepsi de Medinelidir. يَوْمَ الأول؟ : geçmiş vakit anlamındadır. رقماً : üzerinde nakış ve yazı bulunmak. Hattâbî, "musavvir" canlı resimleri yapar, "nakkâş" ağaç ve diğerlerinin şekillerini yapar. Yaptıkları iş kalbi malâyânî şeylerle meşgul ettiği için mekruhtur, ancak bunların bu tehdide dâhil olmamaları ümidinde olduğunu söyler. إِلّا رقماً فِي ثوب : Tahavî de bu sözün "kilim ve yastık gibi basılan, ezilip hor görülen şekilde kullanılması anlamına gelmesi muhtemeldir." der. Hz. Peygamber (s.a.v.) perde gibi kıymet verilip yükseğe asılan, özen gösterilen, ehemmiyet verilen şeylerin kullanımını hoş karşılamamış, ancak basılan, hor görülen şeylerin kullanımında sakınca görmemiştir. Sa'd b. Ebû Vakkās, Sâlim, Urve, İbn Sîrîn, Atâ ve İkrime bu şekilde hükmetmiştir. Buna "evsatü'l mezâhib" denilmiş. Mâlik, Sevrî, Şafiî, Ebû Hanife de bu mezhepte olmuşlar.[58]

İbnu'l-Ârabî resim hususundaki görüşleri şöyle sıralar: Eğer resimde cisimler varsa (canlı, gölgeli, heykel gibi) icmâ ile haramdır. Eğer resim (cisim değil) nakışsa, bu hususta dört görüş vardır. Bunlar: a) Hadiste geçen " إِلَّا رَقْمًا فِي ثَوْبٍ" ifadesinin zahirine dayanarak mutlak caizdir denilmiştir. b) Nakış dahi olsa mutlak yasaktır. c) Şeklin durumuna göre bakılıp hükmedilir. Eğer resim tam bir şekil oluşturacak bütünlükte ise haramdır. Şayet başı koparılmışsa, bütünlüğünü bozacak parçalara ayrılmışsa câizdir. Bu hususta en doğru görüş budur. d) Resim hürmet ifade etmeyen şekildeyse câizdir, eğer duvara asılarak hürmet ifade ediyorsa câiz değildir.[59]

Resim konusunda yukarıda zikrettiğimiz rivayetler ışığında bakılıp, onlarla ilgili şerhlerde verilen bilgiler göz önünde bulundurulduğunda: hadis-

---

57 Buhârî, "Libâs", 92.

58 Aynî, *Umdetü'l-Kârî*, 22/74.

59 İbn Hacer, *Fethu'l-Bârî*, 10/391.

lerde ilk önce mutlak olarak resim yasağı yer almışken, sonraki dönemlerde bu yasağa belli kayıtlar altında, yine de dikkatli olunması uyarısı ile müsaade edildiği görülmektedir.

"Tersîm ve tasvir bahsinde yegâne sebeb-i nehiy, resimlere, suretlere taabbüd endişesidir. İslâm dini tevhid dini ve zatında, sıfatında bir Allah'a ibadet, arz-ı ubûdiyyet dini olduğundan ve bir kelime ile tevhid, İslâmî umdelerin ve İslâm nur ve ziyâsının nokta-i mihrâkı bulunduğundan her ne suretle olursa az, çok şirk ile şâibedar olmaması Resûl-i Ekrem'in büyük bir kıskançlıkla ihtimam buyurduğu bir mesele idi.[…] Bu sebeple İslâm'ın ilk günlerinde Resûl-i Ekrem ister tâzim, ister tahkir ifade eder surette kullanılsın, ister ibadet, ister ihanet mânasını arzetsin, resimli eşya istimalini mutlak surette nehyetmişti. Çünkü Resûl-i Ekrem İslâm'ın ilk günlerinde şirkle mücadele halinde idi. Beşeriyeti asnâma, temâsîle, tesâvîre ibadetten mene çalışıyordu. Resim ve tasvir hakkında mutlak surette vaîd-i şedîdi tebliğ eden ehâdis-i şerife hep İslam'ın bu ilk günlerinde vârit olmuştur. Fakat İslâm'ın şirke galebesi ve hakîki zaferi tahakkuk ettikten sonra ilk günlerdeki derecede cezrî harekete lüzum kalmamıştı. Tesâvîr ve temâsîlin tâzim ifade etmeyecek bir surette istimaline müsaade edilmiştir […] birçok eimme-i selef ile mezâhib-i fıkhiyye sahipleri menâzır resimlerinin, tâmmü'l-hilka olmayan insan ve sair zîruh haynanatın tasvirini ve bilâ- ihtiram istimalini mubah addetmişlerdir. Bu sebeple hadis şârihleri tahzîrat-ı şedîdeyi muhtevî hadisleri tâmmü'l-hilka olan tesâvîre sarf ve hamletmişler ve meselâ belden yukarı çekilen resmin imal ve istimalinde bir beis görmemişlerdir." [60]

Resim konusundaki sakındırmanın temel sebebi: o resimlere ibadet etme endişesidir. Hz. Peygamber ibadet ya da hürmet sebebiyle yapılan tüm resimleri yasaklamıştır.[61]

Sonuç

Resimle ilgili başka rivayetler de mevcuttur. Ancak hepsini birden ele almak burada mümkün değildir. Örnek olarak bu rivayetler ışığında resim konusu ele alınmıştır. Yapılan çalışma neticesinde; hadislerde resimden sakındırmaya dâir çeşitli rivayetlerin mevcut olduğu ancak bu sakındırmanın temel gayesinin putperestlikten yeni çıkan bir toplumun inanç hayatında tevhit ilkesini tam anlamı ile yerleştirmek, onları Allah'a iman akidesinin şuurunda sabit kılmak için vârid olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Zira Allah inancı kalplere ve ruhlara tam anlamıyla yerleşip Müslümanların manen ve madeten yükselişe geçtiği Medine döneminde Hz. Âişe tarikiyle gelen perde ile

[60] Zebidî, *Tecrid-i Sarih*, 5/ 325-326.

[61] Zebidî, *Tecrid-i Sarih*, 5/325.

ilgili hadislerde resim konusunda ilk zamana göre biraz daha yumuşama olduğu görülmektedir. Nitekim Hz. Âişe'nin astığı perdenin yerinden çıkarılıp ondan yastık ya da minder yapılması bu yumuşamanın fiilen de uygulanışını bize göstermektedir. Hadislerde zikredilen resimle ilgili yasaklar, Müslümanların resim sanatına bakışında da temel etken olmuştur. Onlar bu alanda İslâm'ın çizdiği sınırları aşmamaya gayret etmişlerdir. Bu anlamda ruh sahibi canlı varlıkların resimlerini yapmak yerine ağaç ve çeşitli bitki motiflerine yönelmişler ve bunları kendilerince farklı şekillerde yorumlamışlardır. Neticede sadece İslâm medeniyetine özgü çeşitli sanat dalları ortaya çıkmıştır.

Kaynakça

Buhârî, Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmail. *el-Câmiʿu's-Sahîh.* nşr. Muhammed Züheyr b. Nasr. 9 Cilt. Beyrut: Dâru Tavki'n-Necât, 1. Basım, 1422/2001.

Müslim, Ebü'l-Hüseyn Müslim b. el-Haccâc. *el-Câmiʿu's-Sahîh*. nşr. Muhammed Fuâd Abdülbâkī. 5 Cilt. Kahire: Daru İhyâi'l- Kütübü'l-Arabî, 1374/1954.

Nesâî, Ebû Abdurrahmân Ahmed b. Şuayb. *el-Müctebâ mine's-Sünen*. nşr. Abdulfettah Ebû Ğudde. 9 Cilt. Haleb: Mektebetü'l- Matbûâti'l-İslâmiye, 2. Basım, 1406/1986.

Nevevî, Ebû Zekeriyâ Muhyi'd-Dîn Yahya b. Şeref. *el-Minhâc Şerhi Sahîh-i Müslim b. El-Haccâc.* 18 Cilt. Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, 2. Basım, 1392.

Canan, İbrahim. *Hadis Külliyatı Kütüb-i Sitte Tercüme ve Şerhi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1995.

Aynî, Ebû Muhammed Mahmûd b. Ahmed. *Umdetü'l-Kârî Şerhi Sahîhu'l-Buhârî*. 25 Cilt. Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, ts.

Tirmizî, Ebû İsa Muhammed b. Îsa b. Sevre. *el-Câmiu'l-Kebîr*. nşr. Beşşar Avvâd Mâ'rûf. 6 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Ğarbi'l-İslâmî, 1998.

İbn Hacer, Ebu'l-fadl Ahmed b. Ali. *Fethu'l-Bârî Şerhu Sahîhu'l-Buhârî*. nşr. Muhammed Fuâd Abdülbâkī. 13 Cilt. Beyrût: Dâru'l-Mâ'rife, 1379.

Zebidî, Zeynü'd-Dîn Ahmed b. Ahmed Abdullatîf. *Tecrîdi's-Sarîh li Ehâdîsi'l-Câmii's-Sahîh*. 8 Cilt. çev. Bâbanzâde Ahmed Nâim-Kâmil Miras. İstanbul: Mega Basım Yayın, 2018.

İbn Mâce, Ebû Abdillah Muhammed b. Yezîd. *Sünen-i İbn Mâce*. nşr. Şuayb el-Arnaûd vd. b.y.: Dâru'r-Risâleti'l-Âlemiye, 1. Basım, 1430/2009.

İbn Manzûr, Muhammed b. Mükerrem. *Lisânu'l-Arab*. 15 Cilt. Beyrut: Dâru Sâdır, 3. Basım, 1414.

Türk Dil Kurumu Sözlük. Erişim 5 Haziran 2023. https://sozluk.gov.tr.

Başoğlu, Tuncay. "Resim". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 34/579-582. İstanbul: TDV Yayınları, 2007.

Kur'ân-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli. çev. Ümit Şimşek. İstanbul: Zafer Yayınları, 2004.

HADİSLER IŞIĞINDA CAMİ MOTİFLERİ VE SÜSLEME SANATININ DEĞERLENDİRİLMESİ

İBRAHİM GÖKÇE[1]

Özet

Mescidlerin süslenmesi Hz. Peygamber'in vefatından sonra ortaya çıkmış bir olgudur. Hz. Peygamber (s.a.v.) hayattayken mescidleri sade ve gösterişten uzak bir yapıda inşâ etmiştir. Bununla birlikte ümmetinin kendisinden sonra mescidleri süsleyeceğini ve bununla övüneceklerini ifade etmiştir. Hz. Peygamber ve sahâbîlerden gelen nakiller mescidlerin süslenmesinin hoş karşılanmadığını gösterse de âlimlerin büyük bir kısmı mescidlerin süslenmesinde sakınca görmemişlerdir. Sakınca görenler rivayetleri olduğu gibi kabul ederken, câiz olduğu görüşünde olanlar maksat ve hedef tespit etmeye gayret etmişlerdir. Mescidlerin süslenmesinin tasvip edilmeme gerekçesi olarak sanatsal bir karşı çıkış olmadığı noktasında hemfikir olan bu ilim insanları, rivayetlerin gerçekte Müslümanların dünyevîleşmelerine işaret ettiğini ve mescidlerin asıl fonksiyonunu icra etmekten uzak zamanların yaşanacağına atıf yaptığını savunmuşlardır.

Anahtar Kelimeler: Hadis, Sanat, Mescid, Süsleme

[1] Dr. Öğretim Üyesi, ÇOMÜ İlahiyat Fakültesi, Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Hadis Anabilim Dalı, Çanakkale Türkiye, ibrahim.gokce@comu.edu.tr ORCİD: 0000-0002-0434-763X

EVALUATION OF MOSQUE MOTIFTS AND DECORATION ART IN THE LIGHT OF HADITHS

Abstract

Decoration of mosques is a phenomenon that emerged after the death of the Prophet Muhammad. While the Prophet was alive, he built mosques in a simple and unpretentious style. He also stated that his ummah would decorate the mosques after him and they would be proud of it. Although the narrations from the Prophet and his companions show that the decoration of mosques is not welcome, most of the scholars did not see any harm in decorating the mosques. While those who found it objectionable accepted the narrations as they were, those who thought they were permissible tried to determine the purpose and target. These scholars, who agree that there is no artistic objection as a reason for disapproving the decoration of masjids, have argued that the narrations actually point to the secularization of Muslims and refer to the times when masjids will be far from performing their main function.

Keywords: Hadith, Art, Masjid, Decoration

Giriş

Bu çalışma, Hz. Peygamber döneminde inşâ edilen mescidlerin süslenmesi, sanatsal tasarrufların mahiyeti ve sonraki dönemlerdeki değişimin nebevî sünnete uygunluğu noktasındaki durumunu hadisler özelinde tespit etmeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda câmî, sünen, müsned, mu'cem ve musannef türü eserlerin taranmasının yanında fıkıh kitaplarından da ihtiyaç duyulduğunda istifade edilecektir. Çalışmada konu ile ilgili birincil asıl kaynaklardaki rivayetler aktarıldıktan sonra âlimlerin konu ile ilgili katkı sağlayan görüşlerine yer verilecektir. Çalışmanın kabul şartlarındaki sınırlılıktan dolayı hadislerin bütün eserlerde geçtiği şekli ile tahrîci yapılmayacak, aksine hadisin varlığını ispat edecek kadar tahrîc ile yetinilecektir. Bu araştırmada günümüze kadar gelen ve artık gelenek olarak Müslüman toplumlarda benimsenen mescid ve camilerin tezyin ve tefrişine dayanak yapılan dinî temeller tespit edilmeye, "Mescidlerin süslenmesi Hz. Peygamber tarafından yasaklanmış mıdır?", "Câiz görenler hangi gerekçelere dayanmaktadır?" sorularının cevabı aranmaya çalışılacaktır.

1. Hz. Peygamber Zamanında Mescid-i Nebevî

Rivayetler incelendiğinde Hz. Peygamber (s.a.v.) zamanında mescidlerin sade bir yapıda inşâ edildiği anlaşılmaktadır. İbn Ömer'den (öl. 73/693) nak-

ledilen rivayete göre Hz. Peygamber zamanında Mescid-i Nebevî'nin duvarları kerpiç, direkleri ahşap ve çatısı hurma dallarından yapılmıştı.[2] Hz. Ebubekir (öl. 13/634) döneminde mescid olduğu gibi korunmuş, Hz. Ömer (öl. 23/644) ise bazı eklemeler ile mescidi genişletmiştir. Rivayetten anlaşıldığına göre Hz. Osman zamanına kadar ilk iki halife, Hz. Peygamber'in mescid inşâsındaki tutumuna sadık kalmışlardır. İlk ciddi değişiklikleri ise Hz. Osman (öl. 35/656) yapmıştır. Sütunlarını işlemeli taşlardan yaptıran Hz. Osman, çatıyı da sâc denilen bir malzeme ile örtmüştür. Hz. Osman'ın mescidin sütunlarını süslemeli taşlardan yapması sahâbenin bir kısmınca hoş karşılanmamasına karşın[3] sonraki dönemlerde mescidlerin süslenmesine izin verenler için de bir dayanak olmuştur.[4] Fakat bazı âlimler Hz. Osman'ın süsleme maksadı ile böyle bir şey yapmadığını, mescidte kullanılacak taşların üzerinde önceden nakışlar olduğunu savunmuşlardır.[5] Hz. Osman'ın yaptığı bu yeniliği mescidin süslenmesi olarak yorumlamayanların inşâat sırasında ihtiyaca binaen yapılan bir tadilat olarak kabul ettiklerini söylemek mümkündür. Hz. Osman'ın eyleminin süsleme olması tartışmalı olsa da ilk süsleme işini Velîd b. Abdülmelik b. Mervân'ın (öl. 96/715) yaptığı bilgisinde herhangi bir ihtilaf bulunmamaktadır. Sahâbe döneminin sonlarına denk gelen bu eyleme karşı çıkanlar olsa da iç karışıklık çıkmaması için itiraz edilmemiş ve sessiz kalınmıştır.[6]

Hz. Peygamber'in Mescid-i Nebevî'yi ibadethane hüviyetinde ve sade bir yapıda inşâ etmesi konuyla alakalı rivayetler ile birlikte değerlendirildiğinde tasarlanmış bir hedef gözettiğini göstermektedir. Hz. Peygamber'in Mescid-i Nebevî'nin süsten uzak, sade bir yapıda inşâ edilmesini istemesinin maddî imkansızlıklar ile bir alakası olabileceği fikri akla gelse de konuyla ilgili hadisler incelendiğinde farklı bir durumun varlığına işaret eden noktalar olduğu görülmektedir. Bu sebeple rivayetlerin bağlamlarına uygun olarak incelenerek değerlendirilmeye tabi tutulması konunun anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

---

2 Ebû Bekr Muhammed b. İshâk b. Huzeyme es-Sülemî en-Nîsâbûrî, *Sahîhu İbn Huzeyme*, nşr. Muhammed Mustafa el-A'zamî (Riyad: el-Mektebü'l-İslâmî, 1424/2003), 1/648 (1324).

3 Bk. Ebû İbrâhîm İzzüddîn Muhammed b. el-İmâm el-Mütevekkil-Alellāh İsmâîl es-San'ânî, *Sübülü's-selâm* (Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-'Arabî, 1379/1960), 1/158.

4 İmam Serahsî, Hz. Osman'ın bu uygulamasının mescidlerin süslenmesinin caiz olduğunu gösterdiğini ifade etmiştir. bk. Ebû Bekir Muhammed b. Ahmed b. Ebî Sehl es-Serahsî, *el-Mebsût* (Beyrut: Dâru'l-Ma'rife, 1414/1993), 30/283.

5 Ebû Abdillâh Şemsüddîn Muhammed b. Yûsuf b. Alî el-Kirmânî, *el-Kevâkibu'd-derârî fî şerhi Sahîhi'l-Buhârî* (Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-'Arabî, 1401/1981), 4/106.

6 Ahmed b. Alî b. Muhammed İbn Hacer el-Askalânî, *Fethu'l-bârî bi şerhi sahîhi'l-Buhârî* (Beyrut: Dâru'l-Ma'rife, 1426/2005), 1/540.

2. Mescidlerin Süslenmemesi ile İlgili Rivayetler

Hz. Peygamber'in ve sahâbîlerin mescidlerin süslenmemesi ile ilgili görüşleri hadis kaynaklarında yer almaktadır. Rivayetlerde mescidlerin süslenmesinin hoş karşılanmadığına dair işaretler bulmaktadır. Bu işaretlerin daha net görülebilmesi için rivayetler "Hz. Peygamber ve sahabeden gelenler" şeklinde iki ana başlık altında incelenecektir.

2.1. Hz. Peygamber'den Nakledilenler

2.1.1. Mescidlerin Süslenerek Övünme Yarışına Girilmesi

Hadis metinleri incelendiğinde Hz. Peygamber'in (s.a.v.) mescidlerin süslenmesini hoş karşılamadığı görülmektedir. Ahmed b. Hanbel (öl. 241/855), Ebû Dâvûd (öl. 275/889) ve birçok hadis kaynağında rivayet edilen hadiste Hz. Peygamber "*İnsanlar yaptıkları mescidler ile birbirlerine karşı övünmedikçe kıyamet kopmaz*." buyurmuştur.[7] Hayatın sonu olan kıyamet öncesi, dünyadaki her türlü düzenin bozulacağı Kur'an ve sünnette ifade edilmektedir. Bu zaviyeden konu ele alındığında mescidlerin süslenmesinin kıyamet ile ilişkilendirilmesi, hadisin tezyin ve tefrişin hoş karşılanmadığının işareti olarak kabul edilebilir. Ayrıca İslâm dininde övünmenin güzel bir davranış olmadığı da bilinmektedir. Kıyamet ve övünme olgularının yan yana zikredilmesi de hadisin maksadının mescidlerin süslenmesinin doğru bir davranış olmadığına bir işaret sayılabilir. Aynî'nin (öl. 855/1451) hadisi, "Mescidleri süslüyorlar sonra oturup övünüyorlar. Namaz kılmıyor, Kur'an okumuyor ve zikretmiyorlar."[8] şeklinde yorumlaması da insanların âhireti kazandıracak şeyleri terk edip dünya derdine düşeceklerini göstermesi açısından önemlidir.

Bu hadisin farklı bir varyantında Hz. Peygamber'in "*İnsanların inşâ ettikleri mescidleri ile övünmesi kıyamet alâmetlerindendir.*"[9] sözü yukarıdaki rivayet ile aynı gibi gözükse de mescidlerin süslenmesinin kıyametin kopması için bir işaret olacağını ifade etmesiyle ondan ayrılmaktadır. Aslında dünya hayatının sonu anlamındaki kıyametin kopması, dünyadaki var olan düzen ve dengenin bozulması sebebiyle gerçekleşecektir. Buna göre hadisin mes-

---

7 Ebû Abdillâh Ahmed b. Muhammed b. Hanbel eş-Şeybânî el-Mervezî, *el-Müsned*, nşr. Şu'ayb Arnavût vd. (Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 1421/2001), 19/372 (No:12379); Ebû Dâvûd Süleymân b. el-Eş'as b. İshâk es-Sicistânî el-Ezdî, *Sünenü Ebî Dâvûd*, nşr. Şuayb Arnavût (Şam: Dâru'r-Risâleti'l-'İlmiyye, 1430/2009) "Binâü'l-mesâcid", 12 (449).

8 Bedruddîn Ebû Muhammed Mahmûd b. Ahmed el-Aynî, *Şerhu süneni Ebî Dâvûd* (Riyad: Mektebetü'r-Rüşd, 1420/1999), 2/343.

9 İbn Huzeyme, *Sahîhu İbn Huzeyme*, 1/647 (1322); Ebû Bekr Abdürrezzâk b. Hemmâm b. Nâfi' es-San'ânî el-Himyerî, *el-Musannef*, nşr. Merkezü'l-Buhûs bi Dâri't-Te'sîl (Kahire: Dâru't-Te'sîl, 1436/2015), 3/153 (5129).

cidlerin tezyin edilmesinin bozulma alâmetlerinden biri olduğunu bildirdiği söylenebilir.

Mescidler ile övünme hakkında benzer bir rivayet de Taberânî'nin (öl. 360/971) *el-Mu'cemu'l-evsat*'ında geçmektedir. Enes b. Mâlik'ten (öl. 93/711-12) gelen rivayette Hz. Peygamber "*Bir zaman gelecek ki insanlar mescidlerin çokluğu ile övünecekler fakat namaz ve cemaat ile oraları mâmur kılmayacaklar*."[10] buyurmuştur. Bu hadiste mescidlerin aslî fonksiyonunu yitireceği bir zaman diliminden söz edilmektedir. Hadis, bu zamanda toplumun mescidlerde ibadete rağbet etmemekle birlikte mescid sayısının talebe oranla fazla olacağını ifade etmektedir. Mescidlerin çokluğu ile övünme muhtemelen dinin özüne uygun yaşamayan toplumun dini şekilsel olarak yaşamaya devam etmesinden kaynaklanacaktır. Hadisten aslî fonksiyonu mâbed olan mescidlerin bu işlevi yerine getirmek için inşâ edilmeyeceğini veya edilse de insanların rağbet etmeyeceğini anlamak da mümkündür. Taberânî rivayetinde mescidlerin çokluğunun bir övünme vesilesi yapılacağı açıkça ifade edilse de Hz. Peygamber'in işaret ettiği zamanda mescid ve mâbedler ile övünmenin başka keyfiyetleri de olabilir.

2.1.2. Mescidlerin Ehli Kitabın Mâbedleri Gibi Süslenmesi

İslâm dini, Müslümanların birçok noktada Müslüman olmayanlara benzemelerini hoş görmemiştir. Müstakil bir toplum oluşturmayı hedefleyen İslâm, Müslümanların hayatın her alanında kendilerine özgü öğretileri olmasını temin için bazı tedbirler almıştır. Buna rağmen Hz. Peygamber (s.a.v.) ileriki zamanlarda Müslümanların aslî hüviyetlerinden uzaklaşarak gayri müslimlere benzeyecekleri uyarısında da bulunmuştur. Hatta Ebû Hüreyre (öl. 58/678) rivayetinde[11] Hz. Peygamber'in Müslümanların Müslüman olmayan milletlere tam manası ile benzemedikçe kıyametin kopmayacağını ifade etmesi âhir zamanda Müslümanların kimliklerini kaybedeceğine açık bir işaret olarak kabul edilmektedir. Ebû Saîd el-Hudrî (öl. 74/693-94) rivayetinde ise Müslümanların Ehl-i kitaba benzerlikleri ifade edilirken Hz. Peygamber'in "*Hatta onlar bir keler deliğine girse-*

---

[10] Ebü'l-Kâsım Müsnidü'd-dünyâ Süleymân b. Ahmed b. Eyyûb et-Taberânî, *el-Mu'cemu'l-evsat*, nşr.Târık b. 'Ivedullah b. Muhammed-Abdulmuhsin b. İbrahim el-Hüseynî (Kahire: Dâru'l-Harameyn, 1415/1995), 7/301 (7559).

[11] Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmail el-Buhari, *el-Câmiu's-sahîh*, nşr. Muhammed b. Züheyr b. Nâsır (b.y.: Dâru Tavki'n-Necât, 1422/2001), "İ'tisâm", 14 (7319).

ler sizler de onları takip edeceksiniz."[12] teşbihi iki toplum arasında fark kalmayacağını ifade etmektedir.

Abdürrezzâk b. Hemmâm es-San'ânî'nin (öl. 211/826-27) *el-Musannef* isimli eserinde Hz. Peygamber'den nakledilen "*Mescidleriniz Yahudi ve Hristiyanların mâbedlerini süslediği gibi süslenecek.*"[13] hadisi yukarıda Hz. Peygamber'in dikkat çektiği benzerliğe işaret etmesi açısından önemlidir. Bu rivayette mescidlerin süslenmesinin güzel bir şey olmadığına işaret edildiği söylenebilir. Zira Müslümanların amelinin Ehl-i kitabın ameline benzetilmesinde bir tenkit olduğu muhakkaktır. Vahyin geldiği ilk andan itibaren Müslüman toplum ile diğer toplumlar arasına bir sınır çekmeye çalışan Hz. Peygamber, bu rivayette sınırın kalkacağına vurgu yapmıştır. Hayattayken mescidlerin süslenmesine sıcak bakmadığını ima etmesi ve bu imasına rağmen ileride süsleneceğini ifade etmesi ayrıca dikkate değer bir noktadır. Süsleme işi istenilen ve güzel olan bir durum olsaydı o muhakkak bunu söyler veya yapar ya da en azından işaret ederdi.

Müslümanların mescidlerini süslemeleri ile ilgili İbn Abbas (öl. 68/687-88) Hz. Peygamber'in "*Süslü, yüksek ve büyük mescidler yapmak ile emrolunmadım.*" sözünü naklettikten sonra "*Kesinlikle Yahudi ve Hristiyanların süslediği gibi süsleyeceksiniz.*" demiştir.[14] Bu rivayetin birinci kısmı merfû ikinci kısmı ise mevkûftur. İbn Abbas, Müslümanların buna rağmen mescidlerde Hz. Peygamber'in razı olmadığı şeyler yapacaklarını ifade etmiştir. Mescidlerin günün ihtiyaçlarına göre büyük, sağlam ve dayanıklı olması İslâm'ın ruhuna uygun bir durumdur. Hadisi mescidlerin inşâsında israfa kaçılmaması, gereksiz şeyler ile mescidlerin doldurulmaması olarak yorumlamak mümkündür. Zira oraları kulun Rabbiyle buluştuğu ve ona olan kulluk görevini yerine getirdiği mekanlardır. Bu mekanların inşâsında bu gerçeğe göre hareket edilmesi yerinde olacaktır.

Rivayetin merfû kısmı Hz. Peygamber'in gönderiliş gayesinin gösterişli mescidler inşâ etmek olmadığını ifade etmekle birlikte böyle mescidler yapılmasının haram olduğuna da sarih bir şekilde delâlet etmez. Çünkü bir şeyin Hz. Peygamber'e emredilmemesi haram olmasını iktiza etmez. Bu sebeple diğer rivayetler de göz önünde bulundurularak hadisin Müslümanların mescidlere ihtiyaç dışında harcama yapmamasına, namaz kılanların dikkatini dağıtacak süslemelere yer verilmemesine işaret ettiğini söylemek daha doğru olacaktır. Rivayetin İbn Abbas'tan gelen mevkûf kısmı ise net bir

---

12 Buhari, *el-Câmiu's-sahîh*, "İ'tisâm", 14 (7320).

13 Abdürrezzâk, *el-Musannef*, 3/103 (No: 5186).

14 Ebû Dâvûd, *Sünenü Ebî Dâvûd*, 12 (448).

şekilde Müslümanların Hz. Peygamber sonrasında mescidleri süsleyecekle- rini ifade etmektedir. Halil b. Ahmed Sehârenpûrî (öl. 1852-1927) ve Ebu'l-Hasen Mübârekpûrî (öl. 1909-1993) İbn Abbas'ın sözünün gelecek ile ilgili kesin hüküm bildirmesine bakarak rivayetin hükmen merfû olduğu kanaatine ulaşmışlardır.[15] İbn Abbas'ın merfû hükmündeki bu sözü yukarıda nakledilen Abdürrezzâk b. Hemmâm'ın rivayeti ile aynı hakikati ifade etmektedir. Her ne kadar Sehârenpûrî ve Mübârekpûrî mevkûf rivayetin gelecek ile ilgili olmasından hareket ederek merfû hükmünde olduğu kanaatine ulaşsalar da Abdürrezzâk rivayeti böyle bir yoruma ihtiyaç bırakmayacak kadar açıktır. Buna istinaden mevkûf rivayetin merfû aslının bulunması sebebiyle merfû hükmünde olduğunu söylemek daha isabetli görülmektedir.

2.2. Sahâbeden Nakledilenler

2.2.1. Mescidlerin Süslenmesinin Helak Sebebi ve Bozulma Alâmeti Olması

Ebü'd-Derdâ (öl. 32/652 [?]), Ebû Zer (öl. 32/653), Übey b. Ka'b (öl. 33/654 [?]) ve Ebû Hüreyre (öl. 58/678) mushafları ve mescidleri süslemenin helâk sebebi ve ümmetin bozulmasının göstergesi olduğunu ifade etmişlerdir.[16] Sahâbenin ileri gelen şahsiyetlerinin mescidlerin süslenmesinin hoş bir şey olmadığını ifade etmeleri kendi reylerine dayanarak ileri sürdükleri bir düşünce olamaz. Zira onlar dinde neyin iyi veya kötü olduğuna karar verme makamında değildiler. Muhtemelen bu konuda Hz. Peygamber'den bilgi almışlardır. Ayrıca bir önceki maddede aktarılan merfû rivayetler söz konusu ihtimali de güçlendirmektedir.

2.2.2. Mescidlerin Süslenmesinin Ümmetin Amelinin Bozulduğunu Göstermesi

İbn Abbas'tan nakledilen "Bir topluluğun ameli bozulduğunda mescidleri süslerler. Mescidleri de ancak Deccâl'in çıkacağı zaman süslerler."[17] sözü mes-

---

15 Halîl b. Ahmed b. Mecîd Sehârenpûrî, *Bezlü'l-mechûd fî halli süneni Ebî Dâvûd* (Hindistan: Merkezü'ş-şeyh Ebi'l- Hasen en-Nedvî li'l-Buhûs ve'd-Dirâyeti'l-İslâmiyye, 1427/2006), 3/156; Ebu'l-Hasen Ubeydullah b. Muhammed el-Mubarekpûrî, *Mir'âtü'l-mefâtîh şerhu mişkâti'l-mesâbîh* (Hindistan: İdâretü'l-Buhûsi'l-'İlmiyye, 1404/1984), 2/428.

16 Bk. Ebû Bekr Abdullah b. Muhammed b. Ebî Şeybe İbrâhîm el-Absî el-Kûfî, *Musannef* (Cidde: Şirketü Dâri'l-Kıble, 1427/2006), 6/72 (8891), 15/543 (30859); Abdürrezzâk, el-Musannef, 3/153 (5132); Celâlüddîn Ebu'l-fadl Abdurrahmân b. Kemâliddîn es-Süyûtî, *el-Câmi'u'l-kebîr* (Kahire: el-Ezheru'ş-Şerîf, 1426/2005), 22/705 (651).

17 Ebû Amr Osmân b. Saîd b. Osmân ed-Dânî, *es-Sünenü'l-vâride fi'l-fiteni ve gavâilihâ ve's-sâ'ati ve eşrâtihâ* (Riyad: Dâru'l-Âsıme, 1416/1995), 4/819 (416).

cidlerin süslenmesinin doğru bir şey olmadığını ve kıyamet alâmetlerinden sayıldığını ifade etmektedir. Hadislerde Deccâl kıyamet öncesi insanları Allah'ın yolundan saptıracak dikkat edilmesi gereken birisi olarak ifade edilmektedir.[18] İbn Abbas'ın mescidlerin süslenmesini Müslümanların amellerinin bozulmasına bağlaması, ardından Deccâl ile ilişkilendirmesi ahir zamanda insanların ahlâkî değerlerini kaybetmesi neticesinde ibadet etmek yerine ibadethanelerin görünüşüne önem vereceklerini ve ahlâkî boşluktan Deccâl'in istifade edeceğini göstermektedir.

Hz. Ali'den (öl. 40/661) "İnsanlar mescidleri süslediğinde amelleri bozulur."[19] sözü rivayet edilmiştir. Her ne kadar sözün zahiri, mescidlerin süslenmesini amellerin bozulmasının illeti olarak gösterse de gerçekte tam tersidir. Zira İbn Abbas rivayetinde de geçtiği üzere İslâm'dan uzaklaştıkları için dinî hassasiyetlerini kaybeden Müslümanlar dünyaya daha fazla değer vermeye başlarlar ve bundan mescidler de nasibini alır.

İbn Mâce'nin (öl. 273/887) *Sünen*'inde[20] Hz. Ali rivayetinin mâna olarak benzeri merfû olarak zikredilse de muhaddisler seneddeki Cübâre b. Mugallis sebebiyle hadisi makbul sınıfına dahil etmemişlerdir.[21] Bu sebeple hadis müstakil olarak hüccet kabul edilemez. Fakat konunun başından itibaren zikredilen benzer rivayetler hadisin mana cihetiyle bir asla dayandığını göstermesi açısından kayda değerdir.

2.2.3. Mescidlerin Boyanması Hakkında

Mescidlerin ibadet yerleri olduğunu unutturacak, var oluş gayelerine aykırı birtakım sakıncalar doğuracak uygulamalardan sakınmayı Hz. Peygamber'den öğrenen sahâbîler bu noktada mâbedlerini sade yapılar olarak inşâ etmişlerdir. Hz. Ömer'in mescidin inşâsı ile ilgili "İnsanları yağmurdan koruyacak şekilde yap. Kırmızı veya sarıya boyamaktan sakın ki insanlar fitneye düşmesinler."[22] sözü ibadethanelerin yapısal ve işlevsel durumu ile ilgili önemli bir noktayı işaret etmektedir. Hz. Ömer'in sözündeki "fitneye düşmesinler" ifadesi mescide gelen insanların namazda dikkatlerini dağıtacak unsurların engellenmesi olarak anlaşılmaktadır. Zira namazların huzur ve huşu içerisinde eda

---

[18] Buhârî, "Fiten", 24 (6708).

[19] Abdürrezzâk, *el-Musannef*, 3/103 (5189).

[20] Ebû Abdillâh Muhammed b. Yezîd Mâce el-Kazvînî, *Sünenü İbn Mâce*, nşr. Muhammed Fuâd Abdülbâki (Suriye: Dâru İhyâi Kütübi'l-Arabiyye, ts.), "Kitâbü'l-mesâcid ve'l-cemâât", 2 (741).

[21] İbn Hacer, *Fethu'l-bârî*, 1/539.

[22] Buhârî, "Kitâbu's-salât", 62.

edilmesi hem Kur'an'da hem de sünnette dile getirilmektedir. Mescidlerin fiziki durumlarının inananların gönül ve zihin huzurunu bozacak, ibadet esnasında namaza odaklanmalarını engelleyecek bir hüviyete sahip olması istenen ve arzulanan bir durum değildir. Hz. Ömer'in bu endişe ile ifade ettiği şey mescidlerin boyanması gibi faydalı bir işte bile ölçünün ne olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca onun bu uyarısı mescidlerin süslenmesinin hoş görülmeme sebebi ile ilgili de bilgi vermektedir.

3. Mescidlerin Süslenmesinin Câiz Olduğu Görüşü

Önceden de ifade edildiği üzere Hz. Peygamber'in (s.a.v.) inşâ ettiği Mescid-i Nebevî'nin Hz. Ebubekir ve Hz. Ömer dönemlerinde ciddi bir değişikliğe maruz kalmadığı görülmektedir. Hz. Osman'ın ise mescidin tadilatında nakışlı taşlar kullandığı bilinmektedir.[23] Bu konuda İbn Battâl'ın (öl. 449/1057) "Rivayetler ve Buhârî'nin (öl. 256/870) burada bahsettiği şeyler mescidlerin inşâsında sünnetin insanların mescidler ile övünmemeleri, fitneye düşmemeleri için aşırılıklardan uzak, mutedil yapılar olarak inşâ edilmesini ifade etmektedir."[24] sözleriyle yaptığı değerlendirme iki noktaya dikkat çekmektedir. Yapılan süslemenin insanlar üzerindeki olumsuz etkilerine değinen İbn Battâl, sünnetin Müslümanları ibadet ve ahlâkî açıdan korumaya çalıştığına da işaret etmiştir. Önceden değinildiği üzere Hz. Ömer'in mescidin boyanması konusundaki tavsiyesinin namaz kılanların dikkatini dağıtmasının önüne geçmek amaçlı olduğu anlaşılmaktadır. Hz. Ömer bu durumu "fitne" olarak nitelemiştir. Hz. Ömer'in tutumunu Hz. Peygamber'den öğrenmiş olabileceğini vurgulayan İbn Battâl, Resûlullah'ın hediye edilen gömleği "fitneye düşürme" endişesiyle geri vermesine bakarak Hz. Ömer'in böyle bir ifade kullanmış olabileceğini dile getirmiştir.[25] Mescidler ile övünme, gururlanma ise hadislerde konu edilen ve istenmeyen bir durumdur. Hz. Osman'ın Mescid-i Nebevî'de yaptığı değişiklere de değinen İbn Battâl, onun ve Hz. Ömer'in yaptığı tadilatın aşırıya kaçan yönlerinin olmadığını ifade ettikten sonra bunun sebebinin Hz. Peygamber'in bu noktadaki hoşnutsuzluğunu bilmeleri ile ilişkilendirmesi dikkate değerdir. Zira değinileceği üzere mescidlerin süslenmesinin câiz olduğunu söyleyenlerin esas aldıkları rivayetler-

---

[23] Bk. İbn Huzeyme, *Sahîhu İbn Huzeyme*, 1/648 (1324).

[24] Ebü'l-Hasen Alî b. Halef b. Abdilmelik b. Battâl el-Bekrî el-Kurtubî, *Şerhu Sahîhi'l-Buhârî* (Riyad: Mektebetü'r-Rüşd, 1423/2003), 2/97.

[25] İbn Battâl, *Şerhu Sahîhi'l-Buhârî*, 2/97.

den bir tanesi Hz. Osman'dan mescidin sütunlarında nakışlı taş kullandığını ifade eden haberdir.

Konuyla ilgili değerlendirmeler yapan Muhammed el-Keşmîrî, aslında çok açık ve anlaşılır olan hadislerin şâri'in maksadının tespit edilememesi ve yetersiz araştırmadan dolayı doğru bir şekilde kavranamadığını söylemiştir. Ona göre hadislerin durum ve ortama göre hedeflerinin tespit edilmesi gerekmektedir. Örneğin evlerin kireç ile boyanmasını yasaklayan hadisler Hz. Peygamber'in konumu ile alakalıdır. O, Resûlullah'ın (s.a.v.) dünyaya meyletmesinin mümkün olmadığını, dünya metaına hırs göstermesinin düşünülemeyeceğini belirtmiş ve bu rivayetlerin bu minvalde değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Zira zaman değişmiştir. Ona göre yöneticiler mescidleri boyayarak korumasaydı yeryüzünde bir tane bile mescid kalmaz, yok olup giderdi. Böyle bir maksada hizmet edecek tasarruflar sünnete muhalif olarak kabul edilmemelidir.[26] Konuya makâsıd ve maslahat eksenli bakan Keşmîrî, mescidlerin süslenmesinde Hz. Peygamber'den gelen rivayetleri de bu anlayış ile değerlendirmiş, Hz. Osman'ın işin makâsıd yönüne baktığını, ona itiraz eden sahâbîlerin ise hadisin mantûkuna bağlı kaldıkları yorumunu yapmıştır. İnsanların aşırılığa gitmemeleri için konunun makâsıd yönünün Hz. Peygamber tarafından açıklanmadığını söyleyen Keşmîrî'nin, sünneti maslahat ve makâsıd eksenli değerlendirdiğini söylemek mümkündür.[27]

Keşmîrî'nin Hz. Osman'ın Mescid-i Nebevî'de yaptığı değişiklikler sonrasında yaşananlar ile ilgili verdiği bilgiler konuya farklı bir boyut kazandırmaktadır. O, sahâbenin itirazları sonrasında Hz. Osman'ın hutbeye çıkarak Resûlullah'ın "*Kim Allah için mescid yaparsa Allah da bir benzerini cennette onun için yapar.*"[28] dediğini naklederek kendini savunduğunu ve İmam Süyûtî'nin (öl. 911/1505) Ebû Dâvûd'un *Süneni*'ne yazdığı *Mirkâtu's-su'ûd* isimli haşiyesinde Hz. Peygamber'in mescidin boyanmasını haber verdiğinde Hz. Osman'ın buna sevindiğini, bu sebeple beş yüz dirhem bağışladığını rivayet ettiğinden söz etmektedir.[29] Keşmîrî, Hz. Peygamber'in mescidlerin süslenmesini hoş görmediğini ifade eden rivayetlerin yanında böyle rivayetlerin bulunduğunu da dile getirerek tezini desteklemeye çalışmıştır.

---

26 Muhammed Enver el-Keşmîrî, *Feydu'l-bârî 'alâ sahîhi'l-Buhârî* (Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-'İlmiyye, 1426/2005), 2/70.

27 Keşmîrî, *Feydu'l-bârî*, 2/70, 71.

28 İbn Mâce, *Sünen*, "Kitâbu'l-mesâcit ve'l-cemâât", 1/243.

29 Keşmîrî, *Feydu'l-bârî*, 2/71.

Konuyla ilgili tartışmalar incelendiğinde mâbedlerin kutsal yerler olmasının ve bundan dolayı inananlar tarafından bu mekanlara yüce değerler atfedilmesinin mescidlerin süslenmesi için gerekçe yapıldığı görülmektedir. Asr-ı saâdet'in ardından insanların evlerini süsleyip güzelleştirmeye başlamaları, mescidlerin evlerden görsellik ve estetik olarak daha zayıf kalması endişesine sebep olmuştur. Bu endişe de belirli şartlar ile süslemeye izin verilmesi fikrine gerekçe yapılmıştır.[30] Özellikle mescidlerin süslenmesini câiz gören Ebû Hanîfe'nin (öl. 150/767) Müslümanların ortak malı beytülmâlden alınarak mescidlerin süslemesine harcanmasını mekruh görerek bir sınırlama getirmesi mescidlerin tezyinindeki ileri sürülen şartlara örnek olarak zikredilebilir.[31]

Mescidlerin mihraplarının süslenmesi namaz kılanların dikkatini dağıtma illetinden dolayı âlimler tarafından mekruh kabul edilmiştir. Her ne kadar mescid içi süsleme tartışmalarında mihrap ön plana çıksa da gerçekte yasaklama gerekçesi sayılan şey namaz kılanların dikkat dağınıklığına sebep olunmasıdır. Bu da süsleme yasağının bir başka gerekçesi olarak ifade edilmiştir.[32] Ayrıca mescid mihraplarına âyet bile olsa yazı yazılması veya levha asılması da mekruh kabul edilmiştir. Fakat fıkıh kitaplarına bakıldığında mihrapların süslenmesi ile yazı yazılması arasında illet farkı olduğu görülmektedir. Mihraba âyet yazılmamasının gerekçesi namaz kılanların dikkatinin dağıtılmasına yol açmanın ötesinde âyetlerin yere düşüp ezilme tehlikesine maruz kalma ihtimali olarak ifade edilmiştir.[33] Dikkat edildiğinde buradaki gerekçenin süslemeden ziyade Kur'an âyetlerine saygı ve hürmet olduğu anlaşılmaktadır. Her ne kadar fıkıh kitaplarında mihraba yazılan âyetlerin yere düşüp ezilme riskinden söz edilse de namaz kılanların tam karşısında olduğu için namazda huşuyu da engellemesinden söz edilebilir. Bu sebeple mihraplara âyet yazılmasını iki gerekçe ile değerlendirmek daha uygun olacaktır.

Kâbe'nin altın ve gümüş suyu ile süslenmesine ayrıca ipek kumaş ile örtülmesine kıyas yaparak mescidlerin süslenmesinde sakınca olmadığını hatta sevap olacağını ifade edenler de olmuştur.[34] Bu görüş sahipleri mescidler ile

---

30 İbn Hacer, *Fethu'l-bârî*, 1/541.

31 Bedruddîn Ebû Muhammed Mahmûd b. Ahmed el-Aynî, *'Umdetü'l-kâri şerhu sahîhi'l-Buhârî* (Dâru'l-Kütübi'l-'Ilmiyye, 1422/2001), 4/207.

32 Zeynüddîn b. İbrâhîm b. Muhammed el-Mısrî, *el-Bahru'r-râik şerhu kenzi'd-dekâik* (Endonezya: Dâru'l-Kütübi'l-İslâmiyye, ts.), 2/39.

33 Abdurrahman b. Muhammed b. Süleyman el-Gelibolulî, *Mecmeu'l-enhur şerhu mülteka'l-ebhur* (Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-'İlmiyye, 1419/1988), 1/191.

34 Ebû Muhammed Fahruddîn Osmân b. Alî b. Mihcen b. Yûnus es-Sûfî el-Bâriî ez-Zeylaî, *Tebyînü'l-*

Kâbe arasında benzerlik kurarken muhtemelen Kâbe'nin de ibadet mekânı olmasına itibar etmişlerdir. Onlara göre Müslümanların namazlarında yöneldikleri kutsal mekânın süslenmesinin câiz olması bir sorun oluşturmuyorsa mescidlerin süslenmesi de bir sorun oluşturmamalıdır. Zira doğrudan Kâbe'yi görerek namaz kılanlar için de bu bahsedilen süslemelerin dikkatleri dağıtması muhtemeldir. Fakat buna rağmen herhangi bir yasaklama veya hoşnutsuzluktan söz edilmemiştir.

Mescidlerin süslenmesinde sakınca görmeyenlerin gerekçelerinden bir diğeri de insanların evlerini altın gibi çeşitli değerli şeyler ile süslemelerinin câiz olmasıdır. Zira bunda onlar için bir menfaat söz konusudur. Mescidlerin süslemesi ise aynı zamanda başkalarının da menfaatine olan bir durumdur.[35] Bu sebeple câiz olmasının ötesinde sevap kazanılması da mümkün olabilir.[36]

Mescidlerin süslenmesinin câiz kabul edilme gerekçeleri arasında böyle camilere insanların daha fazla rağbet edecekleri düşüncesi de bulunmaktadır.[37] İslâm dini mescidlere tazim edilmesini istemektedir. İnanların mâbedlerine tazimlerinin yollarından biri de cemaat sayısının artmasıdır. İnsanların bir kısmının görünümü güzel ve nezih ortamlardan etkilendikleri bilinen bir gerçektir. Mescidlerin bakımlı ve göze hoş gelen bir yapıda inşâ edilmesinin cemaati artırması umulduğundan mescidlere tazim noktasında faydası olacağı düşünülerek bu görüş sahipleri tarafından mescidlerin süslenmesinin câiz olduğu ifade edilmiştir.[38] Bu görüştekilerin rivayetlerin zahirine itibar etmediklerini ve maslahatçı bir bakış açısıyla konuyu ele aldıklarını söylemek mümkündür.

Sonuç

Hz. Peygamber'in nübüvvet makamına uygun olarak Mescid-i Nebevî'yi sade bir yapıda inşâ ettiği görülmektedir. Sonraki dönemlerde mescidlerin yapısal değişiklikler geçirdiği ve zaman içerisinde sanatsal yapılara dönüştüğü kaynaklarda belirtilmektedir. Hz. Peygamber ve sahâbîlerin bu duruma karşı Müslümanları ikaz ettiği rivayetlerde yer almaktadır.

---

hakâik şerhu kenzi'd-dekâik (Bulak: Mektebetü İmdâdiyye, 1313/1895), 1/168.

35 İmam Muhammed mescidlerin altın ile süslenmesi hakkında لا بأس به ifadesi üzerinde yaptığı açıklamada bu görüşü savunmuştur. İmam Muhammed'in görüşü için bk. Serahsî, *el-Mebsût*, 30/284.

36 Serahsî, *el-Mebsût*, 30/285.

37 Bedruddîn Ebû Muhammed Mahmûd b. Ahmed el-Aynî, *el-Binâye şerhu'l-hidâye* (Beyrut: Dârul'l-Kütübi'l-'İlmiyye, 1420/2000), 2/471.

38 Ebû Abdillâh Muhammed b. el-Hasen b. Ferkad eş-Şeybânî, *Kitâbu'l-kesb* (Beyrut: Dâru'l-Beşâiri'l-İslâmiyye, 1426/2005), 239.

Araştırmada ele alınan rivayetler mescidlerin süslenmesinde iki ana temaya dikkat çekmektedir. Öncelikle Hz. Peygamber ve sahâbîlerden gelen rivayetlerde Müslümanların Ehl-i kitap gibi mâbedlerini süsleyeceklerinden söz edilmektedir. Bu süslemenin bozulmaya işaret etmesinin yanı sıra kıyamet alâmeti sayılacağı da dile getirilen hususlardandır. Ayrıca rivayetler mescidlerle övünme yarışına girileceğini ve bu durumun ibadet mekânı olan mescidlerin gaye ve hedeflerine aykırı olduğunu da ifade etmektedir. Bunların hepsi de Müslümanların Ehl-i kitab'ın rehberliğinde dünyevîleşme sürecini ifade eden hakikatlerdir. Bugün bu durumun "Batılılaşma" olarak isimlendirilmesi çok da isabetsiz olmasa gerek. Bu bağlamda hadisler asıl fonksiyonu ahiret saadetinin kazanılması olan dinin terk edileceğini, ölüm sonrasına hazırlık yeri sayılabilecek mâbedlerin dahî dünyevîleşmekten nasibini alacağını farklı itibarlarla dile getirmektedir. Bu çıkarım üzerinden hareket edildiğinde mescidlerin süslenmesini hoş görmeyen rivayetlerin "süsleme" ile bağından ziyade ümmetin dünyevîleşmesi ile sıkı ilişkisine işaret edilip vurgu yapıldığını söylemek mümkündür.

Rivayetlerin görünür kıldığı ana temalardan bir diğeri ise mescidlerin süslenmesinin namaz kılanların dikkatini dağıtma ihtimalidir. Mescidlerin süslenmesi dünyevîleşmenin sebebi sayılırsa namaz kılanların huzur ve huşusunu bozucu olması da sonuç olarak kabul edilebilir. Mâbedler kul ile Rabbinin buluştuğu mekânlardır. Buradaki buluşmayı sabote edebilecek bütün unsurların temizlenmesi gerekir. Bu nedenle hadislerin bu noktaya işaret ettiği söylenebilir.

Mescidlerin süslenmesini sakıncalı bulmayan âlimler görüşlerini desteklemek için birçok delil ileri sürmektedirler. Bunlardan bir tanesi süslemenin mescidlere olan ilgiyi artıracağı düşüncesidir. Yukarıda ifade edilen süslemenin olumsuz yönlerinin yanında böyle mevhum bir faydadan söz etmek de önemlidir. Böyle bir faydanın söz konusu menfi yönlerden arındırılarak temin edilmesi, İslâm dininin öncelikli hedefleri arasındadır. Teorik olarak, mescidlerin aslî fonksiyonlarından uzaklaştırılmayan, namaz kılanların huzur ve huşusunu bozmayan ve dikkatlerini ibadet dışındaki bir şeye yönlendirmeyen süslemenin mahzuru olmayacağını söylemek mümkündür. Zira aktarıldığı üzere rivayetlerde mescidlerin var oluş sebebinin dışına çıkarılacağı vurgulanmaktadır. Böyle bir sakıncaya fırsat vermeden ve aşırıya kaçmadan yapılacak tezyin faaliyetlerinin mescidlere ilgiyi artıracağı da göz önünde bulundurulduğunda teorik olarak süslemenin imkanından söz etmek mümkündür.

Bu çalışma hadisler özelinde mescidlerin süslenmesini incelemeyi hedeflemiştir. Fakat araştırma sırasında konunun güçlü bir fıkhî yönü olduğu da görülmüştür. Bu sebeple mescidlerin süslenmesinin fıkhî boyutu üzerinden yapılacak bir çalışmanın bu araştırmayı tamamlayıcı olacağı düşünülmektedir. Özellikle hadisleri zahirine veya maslahat eksenine göre değerlendiren iki farklı ekolün anlaşılmasına katkı sağlaması muhtemeldir.

Kaynakça

A Abdürrezzâk b. Hemmâm b. Nâfi' es-San'ânî el-Himyerî. *el-Musannef*. nşr. Merkezü'l-Buhûs bi Dâri't-Te'sîl. Kahire: Dâru't-Te'sîl, 1436/2015.

Ahmed b. Hanbel, Ebû Abdillâh Ahmed b. Muhammed b. Hanbel eş-Şeybânî el-Mervezî. *el-Müsned*. nşr. Şu'ayb Arnavût vd. Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 1421/2001.

Aynî, Bedruddîn Ebû Muhammed Mahmûd b. Ahmed. *Şerhu süneni Ebî Dâvûd*. nşr. Ebu'l-Münzir Hâlid b. İbrâhîm el-Mısrî. 7 Cilt. Riyad: Mektebetü'r-Rüşd, 1. Basım, 1420/1999.

Aynî, Bedruddîn Ebû Muhammed Mahmûd b. Ahmed. *el-Binâye şerhu'l-hidâye*. nşr. Emîn Sâlih Şâhîn. 13 Cilt. Beyrut: Dârul'l-Kütübi'l-'İlmiyye, 1. Basım, 1420/2000.

Aynî, Bedruddîn Ebû Muhammed Mahmûd b. Ahmed. *'Umdetü'l-kâri şerhu sahîhi'l-Buhârî*. nşr. Abdullâh Mahmûd Muhammed Ömer. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-'Ilmiyye, 1. Basım, 1422/2001.

Buhari, Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmail. *el-Câmiu's-sahîh*. nşr. Muhammed b. Züheyr b. Nâsır. 8 Cilt. b.y.: Dâru Tavki'n-Necât, 2. Basım, 1422/2001.

Dânî, Ebû Amr Osmân b. Saîd b. Osmân. *es-Sünenü'l-vâride fi'l-fiteni ve gavâilihâ ve's-sâ'ati ve eşrâtihâ*. nşr. Rıdâullah el-Mubarekpûrî. 36 Cilt. Riyad: Dâru'l-Âsıme, 1. Basım, 1416/1995.

Ebû Dâvûd, Süleymân b. el-Eş'as b. İshâk es-Sicistânî el-Ezdî. *Sünenü Ebî Dâvûd*. nşr. Şuayb el-Arnavût. 7 Cilt. Şam: Dâru'r-Risâleti'l-'İlmiyye, 1. Basım, 1430/2009.

İbn Battâl Ebü'l-Hasen Alî b. Halef b. Abdilmelik el-Bekrî el-Kurtubî. *Şerhu Sahîhi'l-Buhârî*. nşr. Ebû Temîm Yâsir b. İbrâhîm. 10 Cilt. Riyad: Mektebetü'r-Rüşd, 2. Basım, 1423/2003.

İbn Ebû Şeybe, Ebû Bekr Abdullāh b. Muhammed b. İbrâhîm el-Absî el-Kûfî. *Musannef*. nşr. Muhammed Avvâme. 26 Cilt. Cidde: Şirketü Dâri'l-Kıble, 1. Basım, 1427/2006.

İbn Hacer, Ahmed b. Alî b. Muhammed el-Askalânî. *Fethu'l-bârî bi şerhi sahîhi'l-Buhârî*. nşr. Muhammed Fuâd Abdülbaki. 13 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Ma'rife, 1. Basım, 1379/1959.

İbn Huzeyme, Ebû Bekr Muhammed b. İshâk es-Sülemî en-Nîsâbûrî. *Sahîhu İbn Huzeyme*. nşr. Muhammed Mustafa el-A'zamî. 2 Cilt. Riyad: el-Mektebü'l-İslâmî, 3. Basım, 1424/2003.

İbn Mâce, Ebû Abdillâh Muhammed b. Yezîd Mâce el-Kazvînî. *Sünenü İbn Mâce*, nşr. Muhammed Fuâd Abdülbâki. 2 Cilt. Suriye: Dâru İhyâi Kütübi'l-Arabiyye, ts.

İbn Nüceym, Zeynüddîn b. İbrâhîm b. Muhammed el-Mısrî. *el-Bahru'r-râik şerhu kenzi'd-dekâik.* 8 Cilt. Endonezya: Dârul'l-Kütübi'l-İslâmiyye, ts.

Keşmîrî, Muhammed Enver. *Feydu'l-bârî 'alâ sahîhi Buhârî*. nşr. Muhammed Bedr Âlim el-Maratî. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-'İlmiyye, 1426/2005.

Kirmânî, Ebû Abdillâh Şemsüddîn Muhammed b. Yûsuf b. Alî. *el-Kevâkibu'd-derârî fî şerhi Sahîhi'l-Buhârî.* 25 Cilt. Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-'Arabî, 2. Basım, 1401/1981.

Mubarekpûrî, Ebu'l-Hasen Ubeydullah b. Muhammed. *Mir'âtü'l-mefâtîh şerhu mişkâti'l-mesâbîh.* 9. Cilt. Hindistan: İdâretü'l-Buhûsi'l-'İlmiyye, 3. Basım, 1404/1984.

Muhammed eş-Şeybânî, Ebû Abdillâh b. el-Hasen b. Ferkad. *Kitâbu'l-kesb.* nşr. Abdülfettâh Ebû Gudde. Beyrut: Dâru'l-Beşâiri'l-İslâmiyye, 2. Basım, 1426/2005.

San'ânî, Ebû İbrâhîm İzzüddîn Muhammed b. el-İmâm el-Mütevekkil-Alellâh İsmâîl. *Sübülü's-selâm.* nşr. Mektebetü Mustafa el-Bâbî el-Halebî. 4 Cilt. Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-'Arabî, 4. Basım, 1379/1960.

Sehârenpûrî, Halîl b. Ahmed b. Mecîd. *Bezlü'l-mechûd fî halli süneni Ebî Dâvûd.* Nşr. Takiyyü'd-dîn en-Nedvî. 14 Cilt. Hindistan: Merkezü'ş-şeyh Ebi'l-Hasen en-Nedvî li'l-Buhûs ve'd-Dirâyeti'l-İslâmiyye, 1. Basım, 1427/2006.

es-Serahsî, Ebû Bekir Muhammed b. Ahmed b. Ebî Sehl. *el-Mebsût.* 30 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Ma'rife, 1414/1993.

Süyûtî, Celâlüddîn Ebu'l-fadl Abrurrahmân b. Kemâliddîn. *el-Câmi'u'l-kebîr.* nşr. Muhtâr İbrahim el-Hâic v.d.. 25 Cilt. Kahire: el-Ezheru'ş-Şerîf, 2. Basım, 1426/2005

Şeyhîzâde, Abdurrahman b. Muhammed b. Süleyman el-Gelibolulî. *Mecmeu'l-enhur şerhu mülteka'l-ebhur.* nşr. Halil 'İmrân el-Mansûr. 4 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-'İlmiyye, 1. Basım, 1419/1988.

Taberânî, Ebü'l-Kâsım Müsnidü'd-dünyâ Süleymân b. Ahmed b. Eyyûb. *el-Mu'cemu'l-evsat*, nşr.Târık b. 'Ivedullah b. Muhammed-Abdulmuhsin b. İbrahim el-Hüseynî Kahire: Dâru'l-Harameyn, 1415/1995.

ez-Zeylaî, Ebû Muhammed Fahruddîn Osmân b. Alî b. Mihcen b. Yûnus es-Sûfî el-Bâriî. *Tebyînü'l-hakâik şerhu kenzi'd-dekâik.* Bulak: Mektebetü İmdâdiyye, 1. Basım, 1313/1895.



KULLUKTA SANAT: MAHMUD ES'AD COŞAN ÖRNEĞİ

HALİM GÜL[1]

Özet

İslâm'da kulluk denilince şu kavramlar akla gelmektedir; abd, âbid, ibadet ve ubûdiyet/ubûdet. Bu kelimelerden abd, kul anlamındadır. Ancak, kulluk ve itaat Allah'a yapılıyorsa abd hür insan, kula itaat ediliyorsa köle anlamındadır. İbadet; kulun, Allah'ın razı olacağı işleri yapması; ubûdiyet/ubûdet ise kulun, Allah'ın yaptıklarından memnun olması, razı olması anlamında kullanılır. Bu tarifler çerçevesinde kulluk Cenâb-ı Hakk'a saygı, sevgi, itaat, alçak gönüllülüğün en ileri derecesi, Rabbinden razı olmak, sorumluluk ve şuur gibi hususları içinde barındırır. Tüm kâinat Allah tarafından yaratılmıştır. Gökleri ve yeryüzünü yarattıklarıyla dolduran ve süsleyen Allah'tır. Tüm kâinat Allah'ın eseri ve sanatıdır. Sanat, insana incelik ve zarafet duygusunu kazandıran çok önemli bir olgudur. Bütün sanatlarda, sanatçının ince bir ruh, düşünce ve estetik anlayışı görülür ki, bu durum, Kur'an'ın insana kazandırmaya çalıştığı ahlâktır. Bunun için, Kur'ân-ı Kerîm insanı sık sık düşünmeye ve tefekkür etmeye davet eder. Sanatın asıl amacı arınma ve ahlâkî mükemmelliktir. Öncelikle, şurası konumuz itibariyle kabul edilmelidir ki, "sanat amaç değil, araçtır". Neyin aracı: İyi insan olmanın, iyiye bakmanın, diğerkâmlığı kazanmanın, ölmeden önce ölmenin, sabrın, zarafetin, inceliğin aracı. Daha da ötesi, adam olmanın, bugünkü adıyla kişilik kazanmanın en etkili yollarından birisidir. Mah-

[1] Prof. Dr., Karabük Üniversitesi, İslâmi İlimler Fakültesi, Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Tasavvuf Anabilim Dalı, Karabük Türkiye, halimgul@karabuk.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-9173-5509

mud Es'ad Coşan'a göre ibadet/kulluk bir meslektir, bir sanattır. İbadet Müslümanların müşterek meslekleridir. Bu nedenle Allah'a karşı bu mesleği güzel îfâ edip mesleğin erbabı olmamız gerekiyor. Bu çalışmanın amacı, İslâm düşüncesinde kulluğun/ibadetin mahiyeti nedir? Sanat nedir? İslâm düşüncesinde sanatın yeri ve önemi nedir? Mahmud Es'ad Coşan'ın "kulluk sanatı" düşüncesinden ne kastetmektedir? gibi sorulara betimsel yöntemle cevap vermeyi hedeflemektedir.
Anahtar Kelimeler: İslâm'da Sanat, Allah'a Kulluk, Mahmut Es'ad Coşan

ART IN SERVITUDE: THE CASE OF MAHMUD ES'AD COŞAN

Abstract
When it comes to servitude in Islam, the following concepts come to mind: abd, abid, worship and worship. Among these words, abd means servant. However, if servitude and obedience are to God, abd means free man, and if obedience is to a servant, it means slave. Worship; servant's doing things that will please your Allah, Worship/worship is used in the sense of the servant being pleased and pleased with what Allah has done. Within the framework of these definitions, servitude includes aspects such as respect for God Almighty, love, obedience, the highest degree of humility, being pleased with the Lord, responsibility and consciousness. The entire universe was created by God. It is Allah who fills and adorns the heavens and the earth with His creations. The entire universe is God's work and art. Art is a very important phenomenon that gives people a sense of sophistication and elegance. In all arts, the artist's subtle spirit, thought and aesthetic understanding are seen, and this is the morality that the Quran tries to bring to people. For this reason, the Holy Quran invites people to think and contemplate frequently. The main purpose of art is purification and moral perfection. First of all, it should be accepted in terms of our topic that "art is not the goal, but the tool". The tool of what: The tool of being a good person, looking after the good, gaining altruism, dying before death, patience, grace, subtlety. Moreover, it is one of the most effective ways to become a man, or as it is called today, to gain personality. According to Mahmud Es'ad Coşan, worship/servitude is a profession, an art. Worship is the common profession of Muslims. For this reason, we need to perform this profession well before God and become experts in the profession. The aim of this study is what is the nature of servitude/worship in Islamic thought? What is art? What is the place and importance of art in Islamic thought? What does Mahmud Es'ad Coşan mean by idea of "the art of servitude"? It aims to answer questions such as these using a descriptive method.
Keywords: Servitude, Art, Mahmut Es'ad Coşan

Giriş

Konuya giriş yapmadan önce Mahmud Es'ad Coşan'ın kim olduğunu kitaplarının baş tarafında verilen bilgilerden kısaca tanımaya çalışalım. Mahmud Es'ad Coşan, 13 Safer 1357/14 Nisan 1938 tarihinde Çanakkale'de dünyaya geldi. Dinî eğitimini ilk olarak annesi Şadiye Hatun ve babası Halil Necati Efendi'den aldı. 1945 yılında başladığı Eminönü Vezneciler İlkokulu'ndan 1950 yılında mezun oldu. Bu yıllarda Serezli Hasib ve Kazanlı Abdülaziz Efendilerle tanıştı, onların sohbet meclislerine devam etti. Vefa Lisesi orta kısmından 1953, lise kısmından 1956 yılında; İstanbul Üniversitesi Arap-Fars Filolojisi bölümünden ise 1960 yılında mezun oldu. Fakülteden mezuniyetini müteakip Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Klasik-Dinî Türkçe Metinler Kürsüsü asistanı olarak Aralık 1960'ta üniversiteye intisap etti. 1965 yılında *XV. Yüzyıl Şairlerinden Hatiboğlu Muhammed ve Eserleri* adlı çalışmasıyla "İlâhiyat Doktoru"; 1972 yılında *Hacı Bektâş-ı Velî ve Makâlât* adlı tezi ile doçentlik unvanını aldı. 1973 yılında Fakülte'nin Türk- İslâm Edebiyatı Kürsüsü öğretim üyeliğini, bir yıl sonra getirildiği aynı kürsünün başkanlığını emekli olduğu 1987 yılına kadar yürüttü. *Matbaacı İbrâhim-i Müteferrika ve Risâle-i İslâmiyye* adlı takdim teziyle 1982 yılında Profesör unvanını aldı. Arapça, Farsça, İngilizce ve Almancayı iyi derecede öğrendi. Türk- İslâm Edebiyatı, Osmanlıca, Türkçe Kompozisyon, Farsça ve Arapça derslerini okuttu. Doktora çalışmaları yönetti. 1980 yılında hocası ve kayınpederi Mehmed Zahid Kotku'nun vefatı üzerine tebliğ ve irşad vazifelerini üstlendi. Verimli bir öğretim üyeliği hayatı sürdürmekte iken irşad faaliyetleri ile sosyal ve kültürel çalışmalara daha fazla zaman ayırabilmek amacıyla 1987 yılında kendi isteğiyle emekliye ayrıldı.

1980'de faaliyetlerine başlayan Hakyol Eğitim Yardımlaşma ve Dostluk Vakfı'nın çalışmalarına hız verdi, İlim Kültür ve Sanat Vakfı'nı kurdurdu. Sağlık alanında hizmet eden insanların, bu alanda bilinçlenme oluşturmaları amacıyla Sağlık Vakfı'nı kurdurdu. Hanımların eğitimi ve hizmet alanına katkı sunmaları için Hanım derneklerinin; çevre ile ilgili çalışmalar yapmak üzere İlim, Ahlâk, Kültür ve Çevre derneklerinin kurulmasını ve yaygınlaştırılmasını teşvik etti. Yaygın öğretim için iletişim vasıtalarına yönelmenin gerekli olduğu düşüncesiyle yazılı ve görsel medya alanlarında çeşitli faaliyetler gerçekleştirilmesine önayak oldu. Bu gayelerle *İslâm Dergisi*, *İlim ve Sanat Dergisi*, *Kadın ve Aile Dergisi*, *Gül çocuk Dergisi*, *Panzehir Dergisi* ile günlük gazete olarak *Sağduyu Gazetesi*'ni yayınlattı. Kurulduğu günden beri ülkemizde yaygın ve etkin bir yayın çizgisi izleyen AKRA (Ak Radyo) ile AK TV (Ak

Televizyon) de bizzat kendisinin teşvik ve katkılarıyla kurulmuş olan medya kuruluşları olmuştur. Müminler arasında sevgi ve dostluk bağlarını güçlendirmek ve aynı zamanda eğiterek kuvvetlendirmek için Aile Eğitim Programları tertip ettirdi ve aynı maksatlarla yurtdışına seyahatlerde bulundu. Ülkesinin, milletinin, mensubu bulunduğu ümmetin ve insanlığın meseleleriyle ilgilendi. Yurt içinde ve yurt dışında birçok eğitim ve hizmet faaliyetleri gerçekleştirdi. Avrupa'yı, Amerika'yı, Avustralya'yı, Afrika'yı, Asya'yı; Doğu'yu, Uzakdoğu'yu, Batı'yı, Uzakbatı'yı dolaştı. Kitap ve Sünnet'e sıkı sıkıya bağlı bir âlim, hoca, vâiz, mürşid ve mübelliğ olarak insanları Allah'a, Allah'ı da insanlara sevdirmeye çalıştı. 10 Zilkâde 1421/4 Şubat 2001 tarihinde Avustralya'da, mevcut camileri teftiş amacıyla yaptığı bir seyahat esnasında henüz sebebi anlaşılamamış bir çarpışma sonucu vefat etti. İstanbul'a getirilen naaşı Eyüp Sultan Mezarlığı'na defnedildi.[2]

Bu çalışmada hedeflenen amacı şu şekilde ifade edebiliriz: İslâm düşüncesinde kulluk/ibadetin mahiyeti nedir? Sanat nedir? İslâm düşüncesinde sanatın yeri nedir? Mahmud Es'ad Coşan'ın "kulluk sanatı" düşüncesinden ne kastetmektedir? gibi sorulara nitel veri analiz yöntemlerinden doküman incelemesi tekniği kullanılarak sorulara cevap aramaktır.

1. Kulluk ve Sanat

Kulluk ve sanat birbirinden ayrılması düşünülmeyen iki kavramdır. Bu hüküm cümlesinin anlaşılması için, İslâm'da kulluk diğer bir ifade ile ibadet nedir? Bunu açıklığa kavuşturmamız ve sanatı tanımlamamız gerekmektedir.

İslâm literatüründe kulluğun/ibadetin biri genel, diğeri özel olmak üzere iki anlamı vardır. Genel anlamda kulluk/ibadet, kulun Allah'a karşı duyduğu saygı ve sevginin sonucu olarak O'nun rızâsına uygun davranma çabasını ve bu şekilde yapılan iradî davranışları ifade etmektedir. Bu nedenle tamamen dinî olan görevlerden başka kişilerin Allah'ın rızâsına ulaşıp sevap kazanma amacıyla yaptığı her fiil de İslâm düşüncesinde kulluk/ibadet olarak nitelendirilmekte ve ödüllendirilmektedir. Böylece fert ve toplum yararına gerçekleştirilen her olumlu davranış dinî ve mânevî bir anlam kazanmaktadır. Özel anlamda ibadet ise mükellefin yaratanına karşı saygı ve boyun eğmesini simgeleyen, Allah ve Resûlü tarafından yapılması istenen belirli dav-

[2] Bk. Mahmud Es'ad Coşan, *İslâm Dergisi Başmakaleleri (İstanbul: Server Yayınları, 2017), 13-14; a. mlf., Başmakaleler 4 İdeal Yol* (İstanbul: Server Yayınları, 2016), 5-6; a. mlf.,*Kadın ve Aile Dergisi Başmakaleleri (*İstanbul: Server Yayınları, 2023), 5-6; a.mlf., *Mehmed Zahid Kotku (İstanbul: Server Yayınları, 2016), 3-4*

ranış biçimleridir.[3] Sûfîler de genel anlamda kalp temizliğine, ruhun olgunlaşmasına vesile olan ve sonuçta insanı Allah'a yaklaştıran her türlü iyi halleri ve davranışları ibadet sayarlar. Tasavvufta kulluk, kişinin mânevî derecesine göre ibadet, ubûdiyyet ve ubûdet olmak üzere üç şekli vardır. İbadet ilme'l-yakîn, ubûdiyyet ayne'l-yakîn, ubûdet de hakke'l-yakîn mertebesindeki sâlikler için söz konusudur.[4] Görüldüğü gibi İslâm düşüncesinde kulluk/ibadet çok kapsayıcı ve geniş bir mâna boyutuna sahip bir kavramdır. Kulluk sanatını kavrayabilmemiz için sanat kavramını anlam örgüsü üzerinde duralım.

Arapça bir kelime olan sanat, sana'a-yesneu filinden türemiş bir isim olup, insanların gördükleri, işittikleri, his ve tasavvur ettikleri olayları ve güzellikleri insanlarda estetik bir heyecan uyandıracak tarzda, hür ve serbest bir şekilde kendi iradeleri ile ifade etmeleri anlamına gelmektedir.[5] Tolstoy'a göre sanat, insanla iyi olan arasında kurulan kutlu birliğin adıdır.[6] Diğer bir ifade ile sanat, insanî duygu ve düşüncelerin, estetik biçimde ve ruhu besleyecek tarzda dışa vurulmasıdır.[7]

Kur'an sanatın anlam ve önemi şöyle açıklamaktadır: "*Biz, insanların hangisinin daha güzel amel edeceğini deneyelim diye yeryüzündeki her şeyi, dünyanın kendisine mahsus bir ziynet yaptık.*"[8]

"*Ey Âdemoğulları! Size çirkin yerlerinizi örtecek giysi, süslenecek elbise indirdik. Takvâ elbisesi ise daha hayırlıdır. İşte bunlar, Allah'ın âyetlerindendir. Belki düşünüp öğüt alırlar (diye onları indirdi)*"[9]

Bu âyetlerde dünya hayatında giyilen süslü ve güzel elbiseler ile takvâ elbisesi beraber zikredilmiştir. "Kullukta sanat" konusu için "takvâ" çok önem arz etmektedir. İlerleyen sayfalarda detaylı bir şekilde izah edilecektir.

Hz. Muhammed'in (s.a.v.) hayatında çeşitli olaylar onun sanata/güzelliğe olan bakışını bize göstermektedir. Bir gün Hz. Muhammed (s.a.v.) bir cenaze defnine gider. Kabirde gözü rahatsız eden hafif bir hata görür ve bunun düzeltilmesini ister. Orada bulunanlardan birisi, bunun ölüye rahatsızlık ve-

---

3 Ferhat Koca, "İbadet", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1999), 19/ 240-247.

4 Süleyman Uludağ, "İbadet", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1999), 19/247-248.

5 Ebü'l-Fazl İbn Manzur İbn Mükerrem Cemaleddin Muhammed b. Mükerrem b. Ali el-Ensari er-Rüveyfii el-İfriki el-Mısri, *Lisanu'l-Arab* (Beyrut: y.y., 1990), 8/ 208 vd; Seyyid Şerîf el-Cürcânî, *et-Ta'rifat* (Beyrut: y.y., 1990), 140.

6 Lev Nikolayeviç Tolstoy, *Sanat Nedir?* çev. Baran Dural (İstanbul: Şule Yayınları, 1992), 92.

7 Ahmet Kalkan, *Sanat Bilinci* (İstanbul: Denge Yayınları, 1993), 14.

8 el-Kehf 18/7.

9 el-A'raf 7/26.

rip vermeyeceğini sorar. O da "*Gerçekte bu gibi şeylerin ölüye ne zararı dokunabilir ne de faydası vardır. Fakat bu, gelip geçen insanların gözlerini rahatsız etmemek içindir*." diye cevap verir.[10]

Bu konuda başka bir hadîs-i şerifte ise şöyle ifade edilmektedir: "*Allah her şeyde zarafeti emretmiştir. (Düşmanı) öldürseniz bile, bunu asil bir şekilde yapınız.*"[11] yine "*Allah güzeldir, güzeli sever.*"[12] buyurulmaktadır. Hadiste geçen *Cemîl* kelimesi Allah'ın bir sıfatıdır ve süreklili̇ğe işaret eden *Rahîm* sıfatı gibi aynı biçime sahiptir. Bu hadis de güzelliğin esaslı bir şekilde metafiziksel mahiyeti ile aşkın kaynağını açıkça belirtir. Şöyle denilebilir; İslâm düşüncesinde güzellik her şeyden önce ilâhî bir gerçeklik ve bir değer olarak ele alınmış ve hakiki güzelliğin Allah'a ait olduğu ve O'nun katından evrene yayıldığı benimsenmiştir.[13]

Ruhun ilâhî/aşkın olanla irtibatından dolayı sanat, ruhî özelliklerin dışa yansımasıdır. Ruhî mücadeleyle, yani nefs mücadelesiyle sanatın büyük yakınlığı vardır. İnsan kendi ruhunun derinliklerindeki birçok duygu ile mücadele eder. İçteki mücadele sanatın cephesini, yönünü, şeklini, keyfiyetini ve kalitesini belirlemektedir.[14] Yukarıda ifade edildiği gibi tasavvufta kulluk sanatı insanın içinde bulunduğu mânevî mertebeye göre farklılık arz etmektedir. Bu nedenle bir sanatkâr, içinde yaşadığı aleme bir aşk ve vecd adamı olarak, estetik bir anlayışla yaklaşmaktadır. Hâlbuki bir ilim adamı, müşahede esnasında duygularını susturarak, saf akılla hareket etmeye çalışırken, bir sanatkârın müşahedesinde akıl ve zekâ, duygu çağlayanı ile sürüklenen birer çalı çırpı durumundadır. İlim adamı duygulardan arınarak, sadece akıl ile doğruyu bulmak isterken, sanatçı, duygularını incelterek ve yücelterek aşk ve gönül yolu ile gerçeği ve güzeli bulmaya çalışmaktadır.[15] Seyyid Hüseyin Nasr, Titus Burckhardt ve Lale Bahtiyar gibi yazarlar, İslâm sanatının, özünde tasavvufî mâneviyatın bir tezahürü olduğu yaklaşımını öne çıkarmaktadırlar. Bu yazarlara göre tasavvuf İslâm'ın kalbini temsil eder, dolayısıyla İslâm sanatı, fizikî gerçekliğin süreksiz olduğunu vurgula-

---

10 Muhammed b. Sa'd, *et-Tabakatü'l-Kübrâ* (Beyrut: y.y., 1957), 1/142.

11 Ebu Davud, Edahi, 11.

12 Ahmet b. Hanbel, 1, 399; Müslim, "İman", 39; Tirmizi, "Birr", 61.

13 Beşir Ayvazoğlu, "İlmü'l-Cemâl", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 22/146-148.

14 Ahmet Saim Arıtan, "Dinadamları ve Din Eğitimcilerinin Yetişmesinde, Kültür- San' at Eğitiminin Önemi", *Türkiye'de Yüksek Din Eğitiminin Sorunları, Yeniden Yapılanması ve Geleceği Sempozyumu* (Isparta: S.D.Ü. İlahiyat Fakültesi Baskı Merkezi, 2004), 356.

15 S. Ahmed Arvasi, *Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz* (İstanbul: Burak Yayınevi, ts.), 188.

yan tasavvufî ilke merkeze alınarak açıklanabilir.[16] Bu tanımlardan hareketle gerçek sanatkârların sûfîler olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü mânevî yönden hakka'l-yakîn derecesine ulaşmış bir sanatkâr, güzelliği yarattığına değil keşfettiğine inanır. Allah'ın Cemâl sıfatının eseri olarak var olan her türlü güzellik, sanatkârın faaliyeti sayesinde, görülebilir ve duyulabilir hâle gelir. İnsan-ı kâmil, var olan her şeyin Allah ile bağlantılı olduğuna inanır ve hisseder; çünkü Allah Teâlâ, "*Yedi gök, yer ve bunlarda bulunanlar O'nu tesbih eder; O'nu hamd ile tesbih etmeyen hiçbir şey yoktur.*"[17] buyurur. Yine, "*Allah göklerin ve yerin nurudur*."[18] der. İşte hakka'l-yakîn derecesine ulaşmış bir sanatkârın görevi, sadece estetik zevki tatmin etmek değil, birliğin ve nurun perdesini aralayarak hakikatin bilinmesine yardımcı olmaktır. Bu düşünceyi usta şair Necip Fazıl ne güzel terennüm etmektedir:

"Kaçır beni ahenk, al beni birlik;
Artık barınamam gölge varlıkta.
Ver cüceye, onun olsun şairlik,
Şimdi gözüm, büyük sanatkarlıkta."[19]

Necip Fazıl'ın poetik anlayışında sanat, "Allah'ın sırlarına doğru ebedî bir arayıcılıktır. Allah ki, mücerredin mücerredi, iş onu gayeleştiren şiirde."[20] Şaire bu ruhu veren İslâm düşüncesidir. Bu nedenle Es'ad Çoşan'a göre, İslâm, münevver veya cahil, herkese aynı anda hitap eder, her seviyedeki ruhu aynı zamanda tatmin edecek harikulade bir yapıya sahiptir. Ondan herkes şuur ve kavrayış kabiliyeti nispetinde hazzını alır. Dağdaki çoban, eline aldığı bir çiçeğe bakarken ılık gözyaşı döker, Yaratanının sanat ve kudretini müşahede eyler; gökteki sayısız yıldızlara bakar ürperir: "Ne büyüksün ya Rabbi!" diye marifetin en yüksek mertebelerine vasıl olur. Diğer yandan, ak saçlı, olgun bir âlim veya şöhretin şahikasına çıkmış engin, hakîm bir mütefekkir de kâinat nizamının akıllara durgunluk veren mükemmelliğini, kanunlarının şahaneliğini derinden derine sezip makro kozmos ile mikro kozmosun yani yeryüzü gökyüzü âlemlerinden, hücreye ve atoma kadar her merhaledeki intizamın sani'-i hakîm ve mûcid-i kerîmi Rabbu'l-âlemîn'in önün-

---

16 Turan Koç, "Sanat", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2009), 36/90-93.

17 el-İsrâ 17/44.

18 en-Nûr 24/35.

19 Necip Fazıl Kısakürek, *Çile* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 1979, 18.

20 Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbıâli* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2019), 142.

de saygıyla secdeye kapanır, imanın eşsiz zevk ve lezzeti ile erir, mest olur, irfanın doruğuna erişir.[21] Özet olarak şunu söyleyebiliriz. İslâm, Müslümanlara sanatsal ve edebî dehalarını çeşitlendirmek ve geliştirmek için sınırsız potansiyel sağlamıştır.

2. Mahmud Es'ad Coşan'a Göre Kulluk/İbadet Bir Sanat İşidir

Es'ad Coşan'a göre herkes hayatta bir işle meşgul oluyor. Bu işleri yaparken bir niyet ve amaçla onların peşinden koşturuyor. Ancak hayatın en mühim işi, hâlıkımız Allah Teâlâ hazretlerini bulmak, bilmek ve O'na O'nun istediği tarzda kulluk etmektir. İşin aslı esası budur. Mesleğimiz ister doktorluk, mühendislik, politikacılık, esnaflık ve tüccarlık vb. ne olursa olsun, asıl mesleğimiz Allah Teâlâ hazretlerine kulluk etmektir. Çünkü Allah bizden bunu istiyor.[22] Nitekim Allah Teâlâ: *"Ben cinleri ve insanları ancak bana kulluk etsinler diye yarattım."*[23] buyurmaktadır. Ancak Coşan'a göre bu ibadetin güzel bir şekilde yapılması gerekir. Çünkü dünyadaki hakiki sınav budur. Bu konu Kur'an'da şöyle ifade edilmektedir: *"O, hanginizin daha güzel amel yapacağını sınamak için ölümü ve hayatı yaratandır."*[24] Peygamber Efendimiz ise;إِنَّ اللّٰهَ جَميلٌ يُحبُّ الْجَمَالَ *"Allah güzeldir, güzeli sever."*[25] buyuruyor. Kendisi güzeldir, güzelliği yaratmıştır. Güzel olan şeyi sever. Bu nedenle Es'ad Coşan'a göre Müslümanda bir güzellik duygusu olması, güzele bir meftunluk olması, yaptığı şeyi güzel yapması gerekir. Bu düşüncelerden hareketle İslâm'ın insana bir güzellik terbiyesi, bir sanat ruhu verdiğini söyleyebiliriz. Yine başka bir hadîs-i şerifte şöyle buyuruluyor: *"Allah bir işi yaptığınız zaman onu mükemmel bir tarzda ortaya koymanızı sever."*[26] Es'ad Coşan'a göre, bu hadiste, Müslümanın kaliteye önem vermesine teşvik, güzellik duygusu, bir şeyi kaliteli yapma emri vardır. Bu nedenle Müslüman yaptığı şeyin en güzelini yapmalıdır.[27]

Es'ad Coşan'a göre kulluk bir sanat işidir. Çünkü ibadetin güzel yapılması âdeta sanatkârın sanatında başarı kazanması gibi bir şeydir; incelikleri vardır. Örneğin, herkes şiir yazamaz, mûsikî aleti kullanamaz, hüsn-i hattı yazamaz. Bunların hepsi bir sanattır. Estetik tarafları vardır, incelikleri vardır. O halde

---

[21] Coşan, *İslâm Dergisi*, 95.

[22] Mahmud Es'ad Coşan, *Tarihî ve Tasavvufî Şahsiyetler* (İstanbul: Server Yayınları, 2023), 125-126.

[23] ez-Zâriyât, 51/56.

[24] el-Mülk 67/2.

[25] Ahmet b. Hanbel, 1, 399; Müslim, "İman", 39; Tirmizi, "Birr", 61.

[26] Taberânî, *el-Mu'cemü'l-evsât*, 1, 275; Beyhakî, *Şuabü'l-imân*, 4, 334-335.

[27] Mahmud Es'ad Coşan, *İslâm* (İstanbul: Server Yayınları, 2023), 34-35.

kulluğun incelikleri nelerdir, nerede ve nasıl öğrenilir. Es'ad Coşan'a gör bu ibadetin/kulluğun dükkânı tenhalıktır, yani halvettir." Neden tenhalık, kimsesiz yerlerdir? Çünkü İslâm'da ibadet Allah rızası için yapıldığından riyaya düşmemek, ibadeti yaparken gösterişe kaçmamak çok mühim bir inceliktir. Onun için ibadet eden kimse eğer yaptığı ibadet umumî ibadet değilse bunu gizli yapmaya çalışmalıdır. Örneğin tesbihini gizli çekmeli, sadakasını saklı vermeli, nâfile namazını saklı kılmalı, hayr u hasenâtını kimseye söylemeden ve göstermeden yapmalıdır; "Allah bilsin." diye düşünmelidir. Yalnızlıkta, halvethanede bu söylenen şeyleri yerine getirmek daha kolaydır. Ancak kulluk sanatını sadece halvethanede öğrenemeyiz. Coşan'a gör bu kulluğun/ibadetin dükkânı halvethane, sermayesi ise takvâdır. Sermayesi olmayan dükkân bir işe yaramadığı gibi, halvethanenin sermayesi takvâ olmadığında, kulluğun incelikleri öğrenilemeyeceğinden kullukta sanat gerçekleştirilemez. O halde takvâ nedir? Coşan'a göre takvâ; Allah'ın rızasını kaybetmekten, azabına uğramaktan korkmak, sakınmaktır. İbadetin kabul olmayacak bir pozisyona düşmemesi için titiz davranmaktır. Nitekim Peygamber Efendimiz; "*Nice oruç tutan insan vardır ki sabahtan akşama ancak aç ve susuz kalmıştır, başka bir kârı yoktur. Nice kalkıp namaz kılan insan vardır ki uykusuz kalmıştır, başka bir faydası yoktur.*"[28] Çünkü bu insanlar ibadeti güzel yapamadı. İbadetin şartlarını temin edemedi, kollayamadı. Halbuki İbadet, titizce düşünerek, kabul olmasını sağlayacak şartlara riayet ederek, yapılması gerekir. Hepimiz ibadeti bir ince sanat olarak düşünüp öyle çalışmamız gerekiyor. Tenhalarda Allah ile olan dostluğumuzu ilerletmemiz gerekiyor. İnsanın şahsen, ferden yalnız Allah ile bir olmanın zevkini tatması gerekiyor.[29]

Es'ad Coşan, bir başka yerde şöyle demektedir: "İlim, Kültür ve Sanat Vakfı'mızın ismi, müsemmasını anlatan bir mahiyettedir. Faaliyet dalları çoktur ama ana hedefi üçtür: İlim, Kültür ve Sanat.1. İlim; ulûm-i şer'iyyeyi temsil ediyor. 2. Kültür, irfanı temsil ediyor. İslâm'ı yaşayan büyüklerimizin bize öğrettikleri âdâbı ve ahlâkı temsil ediyor. 3. Sanat da ihsanı temsil ediyor. Allah Teâlâ hazretleri mü'mine her yaptığı işi güzel yapmayı farz kılmıştır. Vazife, mecburiyet kılmıştır. Peygamber Efendimiz şöyle buyuruyor: "Allah ihsanı her şeyde yazdı."[30] *Hasüne*, güzel olmak. *Ahsene*, güzel yapmak. *İhsan*, "bir şeyi güzel yapmak" demek. Hangi işi yapıyorsa, onu güzel yapmasını Allah müminin boynuna yazdı. O halde yaptığımız şeyi güzel yapa-

---

28 İbn Mâce, Sıyam, 21; İbn Hanbel, 2/373.

29 Mahmud Es'ad Coşan, *21. Yüzyılda Kulluk Sanatı* (İstanbul: Server Yayınları, 2020), 158-159.

30 Müslim, "Sayd", 57; Ebû Dâvud, "Duhâyâ", 11, 2815.

cağız. Peygamber Efendimiz misal veriyor: "Kurban kesiyorsanız bıçağınızı güzel bileyin, kurbanı güzel kesin." Kimisi ensesinden kesmeye kalkıyor. Ensesinden kesince hayvan ölmez, ezâ çeker. Boğazından, gırtlağının iki çıkıntı arasındaki yerini bulup oradan kesmesi lazım. Peygamber Efendimiz; "Orada dahî Allah, işi güzel yapmayı emretmiştir." diyor. Coşan'a göre Allah güzel yapma işini maddî konularda olduğu gibi müminlere her işinde de emretmiştir. Namazı da güzel kılmak, abdesti de güzel almak lazımdır. İbadeti en güzel veçhile yapmak, Kur'an'ı ve ilmi en güzel şekilde öğrenmek, en güzel tarzda uygulamak gerekir. "En güzel" vasfı, bizim her faaliyetimizde olmalıdır. Biz "İlim, Kültür ve Sanat" derken, sanat kelimesiyle ihsanı kastediyoruz. İlim; ulûm-i şer'iyye; kültür; tarîkat-i aliyye; sanat; makâm-ı ihsân. Bu kademeyi düşünüyoruz.[31] Yani ilimsiz, mânevî eğitimsiz, ihsan makamının elde edilmesi mümkün değildir. İhsan makamını elde edemeyen bir kimsenin ise kulluk sanatını/ibadetin incelediklerini bilmesi mümkün değildir. O halde kulluk sanatını nerede nasıl öğrenebiliriz. Coşan, güzel ibadeti/kulluğu nasıl yapabiliriz? Neleri yaparsak güzel ibadet etme durumuna yükselebiliriz? sorularını serdettikten sonra şöyle demektedir: "İbadetin güzel yapılması, tadına vararak yapılması da yine Allah'tan gelen yardımla olur. Nitekim Fatiha sûresinde "*İyyâke na'büdü ve iyyâke nesta'în* /Ancak sana ibadet ederiz ve ancak senden yardım dileriz" buyurulmaktadır. Bu yardım da mârifetullahtan hasıl olur. İnsan irfana, mârifetullaha ermişse, o zaman Allah tarafından kendisine yardım olunur da ibadeti de tatlı ve güzel, âlâ ve hoş bir tarzda yapabilir." Acaba insan irfana, mârifetullaha nasıl ulaşır, bu bilgiyi nasıl elde edebilir. Coşan'a göre bu ancak tasavvufî eğitimle insana kazandırılır. Örneğin bir kimse halvete, itikâfa girdiği zaman ilk başta "*Lâ fâile illâ hû/Allah'tan başka fâil yoktur*" prensibi öğretilir. Böylece derviş ilk önce her şeyi yapanın, edenin Allah Teâlâ olduğunu anlasın diye, kalp dersinde ilk o mâna tefekkür ettirilip iyice hazmettirilir.[32] Nitekim Kur'ân-ı Kerîm'de gerçek fâilin Allah Teâlâ olduğu şöyle ifade edilmektedir: "*Allah dilediğini yapar*."[33] "*Allah dilediği hükmü verir*."[34] Es'ad Coşan'a göre mânevî terbiyeyi almak, mârifetullaha ermek, nefsi ıslah eylemek, kötü huylardan kurtulup ahlâk-ı hamîdeye sahip olmak için mürşidi-i kâmile teslim olmak gerekir. Şeyhe teslimiyet, bazılarının iddia ettiği gibi, insanın hürriyet ve şah-

---

31 Coşan, *Kulluk Sanatı*, 13-14.

32 Ebû Abdurrahman es-Sülemî, *Öncü Sûfîler Tabakâtü's-Sûfiyye Sohbetleri*, çev. ve şerh. Mahmud Es'ad Coşan (İstanbul: Server Yayınları, 2022), 586-587.

33 İbrâhîm 14/27.

34 el-Mâide 5/1.

siyetini kaybetmesi değildir; bilakis hakiki hürriyete kavuşmak, nefse esir olmaktan, şeytana kulluk etmekten kurtulmak, muazzam ve muhteşem bir şahsiyet kazanmak demektir. Ölmeden önce ölmek, yepyeni, dipdiri, pırıl pırıl bir hayata sahip olmaktır.[35]

İnsanda irfanî bilgi, yani ilâhî hakikat ile bir yakınlık hasıl olunca, kulluğun/ibadetin inceliklerini kavrayıp güzel ibadet yapabilmek için Allah'ın yardımına müracaat etmesi gerektiği anlaşılır. Nitekim Peygamber Efendimiz "*Allàhümme einnî alâ edâi şükrike ve zikrike ve hüsni ibâdetike*/ Ey Allah'ım Sana şükretmekte, seni zikretmekte, sana güzel ibadet etmekte bana yardım et."[36] diye dua etmektedir.

İrfanî bilgi artıkça insan, her şeyin Allah'tan gelip yine O'na döndüğünün ve her şeyin ilâhî hakikatin bazı yanlarını ortaya koyduğunu fark eder. İrfan ehli, her yerde Allah'ı görür ve onun için her şey, yüce bir hakikatin sembolüdür. Marifetin elde edilmesi, Allah'ın aynı anda hem aşkın hem de içkin hem tamamen başka hem de tümüyle burada olmasını kavramayı da mümkün kılar. Kur'an'ın dilini kullanırsak, Allah'ın insana şahdamarından daha yakın olduğunu anlayabilmek için, "O'na denk hiçbir şey"in bulunmadığını ve O'nun, hakkında söylenebileceklerden "daha yüce" olduğunu idrak etmelidir. İslâm düşüncesinde Allah bizden gizli değildir, aksine üzeri örtülü olan biziz. Bir başka deyişle, muamma olan Allah değil, biziz. Sadece gözlerimizdeki perdeyi kaldırıp kim olduğumuzu anlayabilsek Allah'ı da idrak edebileceğiz. İşte bu sebeple Hz. Peygamber "*Kendini bilen Rabb'ini bilir.*" demiştir. Bu nedenle nefs terbiyesi, kalp tasfiyesi önem arz etmektedir.[37]

Es'ad Coşan kullukta sanatı gerçekleştirenlerin sosyal hayatta nasıl bir rol üslendiklerine dikkat çekmekte ve şöyle demektedir: Bir zamanlar, dünya buradan Topkapı Sarayı'ndan idare ediliyordu, şimdi ise Amerika'da, Washington'da, Beyaz Saray'dan idare ediliyor. Allah'a kulluğu güzel yapıp, Allah'ın has mümin kulu olunca, dünya, Topkapı Sarayı'ndan idare ediliyor. Ancak dünya ehli olduğumuz, Allah yolundan döndüğümüz ve ona tam teslimiyeti kaybettiğimiz zaman, Allah her şeyi elimizden alıyor, mahrum ediyor, mahkûm ediyor. Yani ters orantılı. Biz dünyaya kızdıkça dünya bize geliyor, dünyayı sevdikçe dünya bizden kaçıyor. Coşan'a göre, İyi Müslüman olmaktan başka çaremiz yoktur. Eğer biz Allah'a karşı güzel kul-

---

35 Coşan, *İslâm Dergisi*, 442.

36 Ebû Dâvûd, Vitr, 26.

37 Seyyid Hüseyin Nasr, "Kulluk Edilecek, Sevilecek ve Bilinecek Hakikat: Allah", *Dîvân: İlmî Araştırmalar* 6/11 (2001), 1-22.

luk edersek Allah bizi mahrum bırakmaz aksine mükâfatlandırır."[38] Coşan'a göre takvâsız yani kullukta sanatı gerçekleştiremeyen insanlardan hiç kimseye hayır gelmemiştir. Şayet onun iyi niyetli ve samimi vefası olsaydı, önce Rabbini bulur, O'na bağlanır, O'na iyi kulluk ederdi. Coşan'a göre bize düşen görev her yerde mümin ve takvâlı insanı aramaktır. Çünkü Fayda onda; Cemiyete ve beşeriyete takvâ ve ihsan temeline dayalı İslâm'ı benimsemiş insanlar lazımdır. İslâmsız şu çirkef asrın hastalıkları tedavi olmaz, beşerin yaraları sarılmaz. Takvâ ve ihsan temeline dayalı İslâm'ı benimsemeyen insanlar birbirleriyle gerçek kardeşliği kuramaz, aralarında adalet ve hakkaniyeti sağlayamaz; zulüm ve istismar, aldatma ve sömürme önlenemez.[39] Kulluğu ihsan boyutunda gerçekleştiren kişi yaptığı her işi en güzel şekilde yapacağından toplum bu gibi insanlara ihtiyaç duymaktadır. Coşan'a göre gayemiz, Rabbü'l-âlemîn olan Mevlâmıza çok güzel, çok ihlaslı kulluk etmektir. Çünkü hayattaki asıl işimiz, yaratılış gayemiz, Allah (c.c.) hazretlerine her yerde itaat ve güzel kulluk etmektir.[40]

Sonuç

Sonuç olarak, kulluk/ibadet teriminin, özellikle de bugün sadece formel şekli kullanıldığında, taşıdığı kısıtlayıcı çağrışımlardan kaçınmak için, Esad Coşan "kulluk sanatı" tabiriyle kulluk/ibadetin önemi hususunda bir bilinç meydana getirmeyi hedeflemektedir. Kullukta sanat bilincini gerçekleştiren insan, her şeyin Allah'tan gelip yine O'na döndüğünün ve her şeyin ilâhî hakikatin bazı yanlarını ortaya koyduğunun farkında ve bilincinde olan kimsedir. Kur'an'ın belirttiği gibi, insanın yanında diğer her şey Allah'a ibadet edip O'nu anar. Eğer mahlukatın bu ibadet/kulluklarını göremiyorsak, bunun sebebi, gözlerimizin ilk insan Hz. Âdem'in cennetteyken sahip olduğu aslî görme gücünü kaybetmiş olmasıdır. Bu hakikati yeniden algılamak için "kulluk sanatı"nı gerçekleştirip iç gözü, ya da sûfîlerin deyimiyle, "kalp gözü"nü açmak gerekir.

Böylece, hadis-i şerifte ifade edilen *İslâm*, *iman* ve *ihsan* yolunu izleyen samimi bir Müslüman, doğal bir sonuç olarak Allah'ın güzel nuruna iştirak etme imkanına ulaşıp olay ve olguları "iç gözü" diğer bir ifade ile "kalp gözü" ile müşahede edecektir. Bu nedenle insan bu mânevî tekâmülü gerçekleştirdiğinde; daima mutlak olarak Allah hakikatinin ve de bütün varoluşun

---

[38] Coşan, *Kadın ve Aile Dergisi*, 94, 96.
[39] Coşan, *Kadın ve Aile Dergisi*, 304-305.
[40] Coşan, *Kadın ve Aile Dergisi*, 341, 344.

o değişmez hakikat önünde yavaş yavaş kaybolup buharlaştığının farkında olur. Bu farkındalık var olduğu ölçüde her şeyin köklerinin Sonsuz'da olduğu gerçeğinin bilincine ulaşır. Bundan dolayı, her işte güzelliğin elde edilmesi/kulluk sanatı, her samimi imanlı kişi tarafından bilinçli olarak araştırılması gereken İslâm'ın en önemli çekirdek bir öğesidir. Çünkü Allah (c.c.) her işte "ihsan"ı Müslümana gerekli kılmıştır. Keşke, yalnız bu nedenden ötürü, İslâm'da, "kulluk sanatı" Müslüman hayatının gerekli ve önemli bir umdesi olsaydı.

Kaynakça

Ahmet b. Hanbel. el-Müsned. Kahire: y.y., 1313.

Arıtan, Ahmet Saim. "Dinadamları ve Din Eğitimcilerinin Yetişmesinde, Kültür-San' at Eğitiminin Önemi". *Türkiye'de Yüksek Din Eğitiminin Sorunları, Yeniden Yapılanması ve Geleceği Sempozyumu*. 353-382. Isparta: S.D.Ü. İlahiyat Fakültesi Baskı Merkezi, 2004.

Arvasi, S. Ahmed. *Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz*. İstanbul: Burak Yayınevi, ts.

Ayvazoğlu, Beşir. *"İlmü'l-Cemâl". Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 22/146-148. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.

Beyhakî, Ahmed b. Hüseyin. *Şuabü'l-imân.* Haydarâbâd: y.y., 1406/1986.

Coşan, Mahmud Es'ad. *21. Yüzyılda Kulluk Sanatı.* İstanbul: Server Yayınları, 2020.

Coşan, Mahmud Es'ad. *Başmakaleler 4 İdeal Yol.* İstanbul: Server Yayınları, 2016.

Coşan, Mahmud Es'ad. *İslâm*. İstanbul: Server Yayınları, 2023.

Coşan, Mahmud Es'ad. *Kadın ve Aile Dergisi Başmakaleleri.* İstanbul: Server Yayınları, 2023.

Coşan, Mahmud Es'ad, *İslâm Dergisi Başmakaleleri.* İstanbul: Server Yayınları, 2017.

Coşan, Mahmud Es'ad. *Mehmed Zahid Kotku.* İstanbul: Server Yayınları, 2016.

Coşan, Mahmud Es'ad. *Tarihî ve Tasavvufî Şahsiyetler.* İstanbul: Server Yayınları, 2023.

Cürcânî, Seyyid Şerîf. *et-Ta'rifat.* Beyrut: y.y., 1990.

İbn Manzur. *Lisânu'l-Arab.*15 Cilt. Beyrut: y.y., 1956.

Kalkan, Ahmet. *Sanat Bilinci.* İstanbul: Denge Yayınları, 1993.

Kısakürek, Necip Fazıl. *Bâbıâli.* İstanbul: Büyük Doğu, 2019.

Kısakürek, Necip Fazıl. *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu, 1979.

Koca, Ferhat. "*İbadet*". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 19/240-247. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.

Koç, Turan. "*Sanat*". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 36/90-93. İstanbul: TDV Yayınları, 2009.

Muhammed b. Sa'd. *et-Tabakatü'l-Kübrâ.* Beyrut: y.y., 1957.

Nasr, Seyyid Hüseyin. "Kulluk Edilecek, Sevilecek ve Bilinecek Hakikat: Allah". *Dîvân: İlmî Araştırmalar* 6/11 (2001), 1-22.

Sülemi, Ebû Abdurrahman. *Öncü Sûfîler Tabakâtü's-Sûfiyye Sohbetleri.* çev. Mahmud Es'ad Coşan. İstanbul: Server Yayınları, 2022.

Tolstoy, Lev Nikolayeviç. *Sanat Nedir?* çev. Baran Dural. İstanbul: Şule Yayınları, 1992.

Uludağ, Süleyman. "*İbadet*". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 19/247-248. İstanbul: TDV Yayınları, 1999.

YÛNUS EMRE'NİN EDEBÎ SANATI

KADİR ÖZKÖSE[1]

Özet

Yûnus Emre, Türkçe'nin din dili haline gelmesinde öncü Anadolu sûfîsi olmuştur. Türkçe'nin sanat ve iman dili haline dönüştürülmesinde etkin rol oynamıştır. Dili düzenleyen bir sanatkâr olarak Yûnus Emre, sade ve yalın bir Türkçe kullanımıyla derinlikli ve hikmetli bir söylem geliştirmiştir. Üslûbunda sanat iddiasını olmamakla birlikte Anadolu'nun en güçlü sanatkâr ruhuna sahip olmuştur. Şiirleriyle kendi çağını zamanımıza getirmeyi başarmıştır. Yûnus Emre şiirleri ni berrak sular gibi en sade sözcüklerle ve külfetsiz olarak söylemiştir. Şiir, gazel ve ilâhilerindeki yanık, içli, renkli ve yakıcı sözcükleri yan yana getirirken bir usta titizliği ile yetenek ve hünerini ortaya koymuştur. Yûnus Emre'nin şiirlerinde sanatın her türü, estetiğin rengi, nezaketin sesi vardır. Yûnus şiirleri ahenk ve ibretle doludur. Bilim, ahlâk, terbiye, öğüt ve insanlık ölçütlerini edebî sanat ruhuyla bezemiştir. Yûnus'un şiirlerin dinleyenler ya da okuyanların ruhlarında uyanışa sebep olmakta, duygulara tercüman olup derin yorumların analizini, üst düzey telkinlerin seyrini gündeme taşımaktadır. Çok kere iki satırlık bir beyitten oluşan şiiri, değme kitapların tüm sayfalarını dolduran fikir ve anlamlardan daha engin, daha zengin ve daha etkin bir sanatın ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Yûnus Emre bir klasiğin temsilcisidir. Yûnus'un sanat ve düşüncesinde bir oturmuşluk, durulmuşluk görülmektedir. O, bir terkiptir. Millî ve dinî terkibin mimarıdır. Şeriat ve tarikat terkibinin kurucusudur. Onda yüksek zümre ve avam, halk ve aydın terkibi görülmektedir. Kurduğu sanat ve düşüncenin bir sistematiğe değil, atasözleri ve hikmetler gibi, millî yapıya dayandığı, milletimize mahsus bütün

[1] Prof. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Tasavvuf Anabilim Dalı, Sivas Türkiye, kadirozkose60@hotmail.com **ORCID:** 0000-0003-3977-3863

akıl, fazilet ve duygu unsurlarını içine alan bir terkibe yaslandığı ve bundan ötürü de millî bir değerimiz olduğu görülmektedir. Yûnus Emre'de düşünce, duygu, ahlak, din, neşe, ölüm, hayat hep tasavvufa dayanmaktadır. Şiiri, edebi zevki, mana derinliği, irfan ve hikmeti tasavvuf sanatının Yûnus dünyasında ete ve kemiğe bürünmüş şeklidir. Bu gerçeklerden hareketle bildiri metnimde; Yûnus sanatının özgünlüğünü, Yûnus sanatının temel özelliklerini, Yûnus Emre'nin edebî sanatındaki incelikleri, Yûnus sanatındaki derin tefekkürü ve sanatının sadeliğini ele almaya çalışacağım.

Anahtar Kelimeler: Tasavvuf, Yûnus Emre, Sanat, Edebiyat, Şiir, Türkçe

YÛNUS EMRE'S LITERARY ART

Abstract

Yûnus Emre was a pioneering Anatolian Sufi who transformed Turkish into the language of religion. He played an active role in transforming Turkish into a language of art and faith. As an artist who organized the language, Yûnus Emre developed a profound and wise discourse with the use of simple and plain Turkish. Although he did not claim art in his style, he had the strongest artistic spirit of Anatolia. He succeeded in bringing his own age to our time with his poems. Yûnus Emre has sung his poems like clear waters with the simplest words and without any burden. He revealed his talent and skill with the meticulousness of a master while juxtaposing the burning, sincere, colorful and burning words in his poems, ghazals and hymns. In Yûnus Emre's poems, there are all types of art, the color of aesthetics, and the voice of kindness. Yûnus's poems are full of harmony and example. He embellished the criteria of science, morality, manners, advice and humanity with the spirit of literary art. Yûnus's poems cause awakening in the souls of those who listen to or read them, translate emotions, analyze deep interpretations, and bring the course of high-level suggestions to the agenda. His poetry, which often consists of a couplet of two lines, enables the emergence of an art that is more profound, richer and more effective than the ideas and meanings that fill all the pages of books. Yûnus Emre is the representative of a classic. In Yûnus' art and thought, there is a settledness, a settledness. He is a composition. He is the architect of national and religious composition. He is the founder of the composition of Sharia and tariqa. He has the hig

Keywords: Sufism, Yûnus Emre, Art, Literature, Poetry, Turkish

Giriş

Türkçeyi sanat ve iman dili haline getiren Yûnus Emre, şiirlerini öz ve arı Türkçeyle yazmış, mustarip gönüllere umut olmuş, Türkçeyi kullanma mimarı konumuna gelmiştir. Yûnus Emre'nin şiirleri, pırıl pırıl

akan berrak sular gibi, asırlardır dilden dile akmaktadır. Şiirlerini son derece sade, külfetsiz bir biçimde ve büyük ustalıkla yazmıştır. Şiir, gazel ve ilahilerini yanık, içli, renkli ve yakıcı sözcüklerle nazmetmiştir. Yetenekli ve hünerli bir kuyumcunun işlediği ve dizdiği inci daneleri gibi mısralarını dizmiş, okuyanları ve dinleyenleri coşkulu bir duyguya kaptırmıştır. İlâhî aşkı terennüm eden şiirleri, renkli, ahenkli, uyumlu, ölçülü ve ibretli olup ilim, ahlâk, terbiye ve nasihatleri telkin etmektedir.[2] Yûnus Emre halka giderek dili düzenleyen bir sanatkârdır. Kendini kitlenin malı olarak gören ve halkın içinde yaşayan Yûnus Emre, halkın konuştuğu dili tanzim eden isimdir.[3] Yûnus Emre en derin ve en sorunlu meselelerden hayret ettirecek bir açıklık ile bahsetmektedir.

Ben dervişem diyene bir ün idesim gelir
Tanuyuben şimdiden varup yitesim gelir

Sırat kıldan incedir, kılıçdan keskincedir
Varup ânın üstüne evler yapasım gelir

Altında gayya vardır, içi nâr ile pürdür
Varup ol gölgeden biraz yatasım gelir

Ta'n eylemen hocalar, hatırınız hoş olsun
Varuben ol tamuda biraz yatasım gelir

Andan cennete varam, cennette Hakk'ı görem
Hûri ile gılmânı bir bir koçasım gelir

Derviş Yûnus bu sözü, eğri bügrü söyleme
Seni sıygaya çeker, bir Molla Kasım gelir[4]

Yukarıdaki şiirde olduğu gibi, Yûnus Emre'nin ilâhilerini okuyanlar, ilâhilerde bahsedilen konulara rahatlıkla âşina olurlar, varlığın çözülmesi gereken sorunlarına kapı aralamış hale gelirler. Yûnus Emre ümmî kişiliği, sade

---

2 M. Aziz Bolel, *Yunus Emre Hazretleri Hayatı-Divanı* (Eskişehir: Uğur Matbaası ve Ofset Tesisleri, 1983), 456-457.

3 Cafer Gariper, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yunus Emre Üzerine Görüş ve Değerlendirmeleri", *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi* 7 (Nisan 2013), 113.

4 Yunus Emre, *Dîvân,* haz. Yusuf Subaşı (İstanbul: Hisar Yayınevi, 1983), 109-110.

yaklaşımı, berrak söylemi, yalın anlatımıyla gizemli konuları en basit şekilde halletmenin başarısını gösterir. Entelektüel bilgi birikimi gerektirecek en derin meseleleri, halkın anlayacağı bir üslup ve ifade biçimiyle beyan eder. İfade yeteneği güçlü, ikna kabiliyeti yüksek, en çetin meseleleri ele alış tarzı son derece basit ve samimidir. Bilhassa en yüksek hakikatleri izahtaki sade dili son derece dikkat çekicidir.[5] Diğer mutasavvıfların ötesinde Yûnus Emre edebiyatımıza yeni bir yaklaşım, şiirimizde güçlü bir coşkunluk, tasavvufî geleneğimizde bir söyleyiş üslûbu getirmiş ve şiir dünyamızın sultanlığını inşa etmiştir. [6]

Yûnus Emre şiirlerinde sözün yoğunlaştırılmasına ehemmiyet vermiş, az sözü er yükü olarak görürken, çok sözü hayvan yükü olarak nitelendirmiştir.[7] Çok basit sözlerle çizdiği görüntülerin çağrışımları çığ gibi büyür, iki üç sözcüğün ardına bir ömür sığdırılır. Onun dünyaya da çevresindeki olaylara da yaratıcı bir gözlem gücüyle baktığını görüyoruz.[8] Zira o, yaşamla iç içe olmuş, şiirini somut gözlemlerle örmüştür.

Şiirlerindeki teşbih, istiare, mecaz ve cinas gibi edebî usulleriyle Yûnus Emre, soyut sanatın ilkelerine başvurmuştur. Bu durumun örneğini;

Balık kavaga çıkmış zift turşısın yimege
Leylek koduk togurmış bak a şunun sözini [9]
***
Süleyman kuşdilin bilir dediler
Süleyman var Süleyman'dan içeri[10]
***
Sular dibinde mahî ile
Sahralarda ahû ile
Abdal olup ya Hû ile
Çağırayım Mevlâm seni[11]

---

5 Köprülüzade Mehmet Fuat, "Yunus'un Sanatı", *Yunus Emre* (Ankara: Halkbilgisi Derneği Yayınları, 1929), 21.
6 Ahmet Kabaklı, *Yunus Emre* (İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 1983), 82-83.
7 Muzaffer Civelek, *Yunus Emre* (İstanbul: Hareket Yayınları, 1971), 79.
8 Mehmet Fuat, *Yunus Emre Yaşamı Sanatçı Kişiliği Yapıtları* (İstanbul: De Yayınevi, 1976), 36.
9 Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât Yûnus'un Gül Bahçesinden II*, haz. Mustafa Tatcı (Ankara: TOBB, 2013), 2/522.
10 Yunus Emre, *Yûnus Divanı*, haz. Turan Karataş (Ankara: Hece Yayınları, 2019), 97.
11 Gökhan Evliyaoğlu, *Anadolu'nun İç Aydınlığı Yunus Emre* (İstanbul: Yağmur Yayınları, 1963), 52.

gibi şiirlerinde açıkça görmekteyiz. Yûnus Emre'de çeşitli sanat ekollerinin ilkelerine, örneklerine, fikirlerine ve temalarına da rastlamamız mümkündür. Böylece Yûnus'u kendinden sonra ortaya çıkan sanat dallarının kurucusu olarak görmek söz konusudur. Sürrealist, varoluşçu, natüralist ve sembolizm gibi modern sanat dallarının farklı izlerine ve kökenlerine Yûnus Emre'nin şiirlerinde rastlayabilmekteyiz.[12]

Yûnus Emre, eserlerinde; "konu ve üslûp bakımından millî, gaye bakımından tamamen tasavvufî bir anlayış" sergilemiştir. Şiirlerine özellikle "ahlâkî ve irşâdî" bir özellik kazandırmıştır. Dili, edası, vezni ve şekli bakımından tamamen millî olan sanatının en temel özelliği; safvet, samimiyet, basitlik, vuzuh ve kuvvettir.[13]

1. Yûnus'un Sanatı ve Tefekkürü

Salt bir halk şairi olarak niteleyemeyeceğimiz Yûnus Emre, halkın içinde yetişmiş halkın şairidir. Tefekkürü, idraki, basireti, firâseti, irfanı, hikmetindeki derinliği ile dikkat çeken bir sûfîdir. Mücâhededen müşâhedeye varmış, geçici aşktan gerçek aşka ulaşmış, ölüm korkusundan kurtulmuş, ölümsüzlüğe ve ebedîliğe kavuşmuş, kul iken sultan olmuş bir erdir. Az sayıda denilmeyecek kadar aruzla şiirler ortaya koymuş ve devrine göre aruz vezninde önemli başarılar göstermiştir. Hint, İran ve Yunan felsefesinde geçen mitolojik unsurları gerektiğinde kullanmış, şiirlerini İslâmî ölçü ve esaslarla yoğurmuş, âyet-i kerîme ve hadis-i şeriflerden iktibaslarda bulunmuş, tasavvufî ıstılahları yerli yerinde kullanmış, kadim tasavvuf geleneğine bağlı kalmış, aşk hikâyelerine yer vermiş, divan edebiyatının bütün unsurlarına müracaat etmiştir. Halktan hiç ayrılmayan Yûnus Emre, aruzla yazdığı şiirlerinde bile halk unsurlarına özenle yer vermiştir. Örneğin;

Dünyâ vü 'izzet 'ışkıla bunlar sâzkâr olmadı
Va'llah nükte benüm degül 'ışk hâzırdur görmez revâ.

beytiyle dünya varlığını, dünyevî şeref ve ululuğun aşkla uzlaşmayacağını anlattıktan sonra hemen;

---

[12] Süleyman Arısoy, "Yunus Emre ve Hümanizma", *Uluslararası Yunus Emre, Nasreddin Hoca, Karamanoğlu Mehmet Bey ve Türk Dili Semineri Bildirileri 10-12 Haziran 1997 Konya Mevlana Enstitüsü* (Konya: Konya Turizm Derneği Yayınları, 1977), 73.

[13] Mahmut Avcı, "Yunus Emre'de Bir Ahlaki İlke Olarak Doğruluk", *Yunus Emre,* haz. Hakan Sarı-Yusuf Koşar (İstanbul: Ihlamur Kitap, 2021), 1/265.

Her kimde kim 'ışk varısa ayruk ne sıgar ol yire
Dost döşegine geçemez at u katır yâhûd deve[14]

diyerek halkın alıştığı, duyduğu, söylediği, yadırgamadığı bir söze girer. Aşkın varlığını kişinin sözünden ve gözyaşından anladığını belirtmektedir.[15]

2. Yûnus Emre'nin Şiirlerinde Nazım Şekilleri

Yûnus Emre'nin eserlerinde mesnevî, gazel, musammat gazel ve ilâhi şekillerini kullandığını görüyoruz. Vezin olarak aruz ve hece veznini tercih etmiş, kafiye konusunda ise daha ziyade yarım kafiye sistemini uygulamıştır.[16] Yûnus, hece vezniyle yazdığı şiirlerinin çoğunda millî Türk nazım şekli olan dörtlükleri kullanmıştır. Bu şiirlerin kimisi klasik koşma şekliyle, kimisi mâni şekline yakın dörtlükler halinde yazılmıştır. Heceyle yazdığı şiirlerinin bazılarında, özellikle 11, 14, 16 heceli kalıplarla yazdıklarında, gazel şeklini kullanmıştır.[17]

1. Mesnevî: Yûnus Emre, mesnevî şeklini öncelikle *Risaletü'n-Nushiyye*'de kullanmıştır. Didaktik mahiyette yazılan bu eserinde Yûnus, birtakım mefhumları sembollerle destan havası içerisinde anlatmıştır. *Risaletü'n-Nushiyye,* aruzun "Fâilâtün - fâilâtün – fâilât" ve "Mefâilün - mefâilün - fâ'ulün" kalıpları ile yazılmıştır. Yûnus Emre, mesnevî şeklini *Divan*'ında "Münacât" olarak kabul edilen bir şiirde daha uygulamıştır. "Fâilatün - fâilatün – fâilât" vezniyle yazılan bu şiiri şu şekildedir:

Yâ ilâhî ger suâl etsen bana
Budurur anda cevabım uş sana

Ben bana zulm eyledim ettim günah
Neyledim nittim sana ey pâdişâh

Gelmeden hakkımda benim kem dedin
Doğmadan âsî benî-âdem dedin

---

14 Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât*, 2/25.

15 Abdülbaki Gölpınarlı, *Yunus Emre ve Tasavvuf* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1992), 132.

16 Behçet Dede, *Yunus Emre'nin Eserlerinin Tahlili* (Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1990), 73.

17 *Yunus Emre,* haz. Nevzat Yesirgil (İstanbul: Yeditepe Yayınları, 1963), 15.

Sen ezelde beni âsî yazasın
Doldurasın âleme âvâzesin

Her ne dilersen hakkımda işledin
Ne tuşa durdum ise sen tuşladın

Ben mi düzdüm beni sen düzdün beni
Pür ayıp nîşe getirdin ey Gani

Gözüm açıp gördüğüm zindân içi
Nefs û hevâ pür dolu şeytân içi

Habs içinde ölmeyeyim diye aç
Mismil ü murdar yedim bir iki kaç

Nesne eksildi mi mülkünden senin
Geçti mi hükmüm ya hükmünden senin

Rızkını yiyip seni aç mı kodum
Ya yiyip öğnünü muhtaç mı kodum

Geçmedi mi intikamın öldürüp
Çürütüp gözümü toprak doldurup

Kıl gibi köprü yaparsın geç diye
Sen seni gel tuzağımdan seç diye

Kıl gibi köprüden âdem mi geçer
Ya düşer ya dayanır yahut uçar

Kulların köprü yaparlar hayr için
Hayrı budur kim geçerler seyr için

Tå gerek bünyâdı muhkem ola ol
Ol geçenler aydalar uş doğru yol

Terazi kurdun hevâsat tartmağa
Kasd edersin beni oda atmağa

Terazi ana gerek bakkal ola
Ya bezirgân tâcir ü attâr ola

Sen basirsin hod bilirsin hâlimi
Pes ne hâcet tartasın a'mâlimi

Şimdi dersin seni oda urayım
Şerrin hayrın artık ise göreyim

Şerri az etmek değil mi hayrı çok
Hayrı çok etmek değil mi hayrı çok

Çün günah murdarların murdarıdır
Hazretin hod yaramazlar varıdır

Pes niçin murdarı açıp tartasın
Sen gerek lütf ile anı örtesin

Sen temâşâ kılasın ben hoş yanam
Hâşa l'illâh senden ey Rabbü'l - enâm

Bir avuç toprağa bunca kıyl u kaal
Neye gerek ey Kerîm-i zü'l-celâl

Çün sana değmedi Yûnus'tan ziyân
Sen bilirsin âşikâra vü nihân

Değmesin senden dahi budur cevâb
Son sözüm "V'allâhu a'lem bi's-sevâb"[18]

2. Gazel: Yûnus Emre'nin en fazla kullandığı nazım şekli gazeldir. Gazellerde aşk, şarap ve coşkunluk ifade eden konular ele alınmaktadır. Gazellerin beyit sayısı; 5, 7, 9 ve nadiren 10, 15 beyit durumundadır. Yûnus Emre'nin arzu ve hece vezniyle yazdığı şiirleri genelde musammat tarzındadır. Şiirlerinde dörtlükten ziyade beyit esastır. Musammat şiir tekniği asıl kafiye-

[18] Yunus Emre, *Dîvân*, haz. N. Ziya Bakırcıoğlu (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2003), 344-346.

nin yanında, her beyit kendi içinde, bir iç kafiyeye sahiptir. Beyitler iç kafiyelerinin bulunduğu yerden bölündüğünde dörtlük birimi ortaya çıkmaktadır. Mevlânâ'nın etkisi altında kalan Yûnus Emre, konu ve muhteva bakımından olduğu kadar, nazım şekli bakımından Mevlânâ tesirinde kalmıştır. Aralarındaki dil farklılığı ikili arasındaki muhteva ve şekil benzerliklerini unutturmuştur.[19]

3. İlâhi: Yûnus Emre'nin gazel tarzında söylenmiş şiirleri yanında, ilâhi şekli ile söylenmiş şiirleri de bulunmaktadır. İlâhi türü şiirler, daha çok irticâlen söylenen, tekke ve tarikatlarda besteli olarak okunan bir nazım şeklidir. Bu türde yazılmış şiirler dervişlerin sohbet ve zikir meclislerinde koro halinde ve tempo tutarak okudukları şiirlerdir. Bu şiirler genellikle hece vezninin 7, 8 ve 11'li ölçüsü ile yazılmışlardır. Yûnus Emre'nin hece vezni ile yazdığı ya da söylediği şiirlerin çoğu bestelenmiş ya da bestelenmeye müsait eserlerdir. Musammat olarak yazılmış şu şiiri bestelenmiş şiir örneğidir:

İy âşıklar iy âşıklar mezheb ü din ışkdur bana
Gördi gözüm dost yüzini yas kamu düğündür bana

İy padişah iy padişah uş ben benî virdüm sana
Genc ü hazînem kamusı sensin benüm önden sona

Evvel dahı bu akl u can senünile asl-ı mekân
Âhır yene sensin mekân uş vâruram senden yana

Senden sana vârur yolum senden seni söyler dilüm
İlle sana irmez elüm bu hikmete kaldım tanâ

Ayruk bana ben dîmeyem kimseneye sen dîmeyem
Bu kul o sultan dîmeyem îşîdenler kala tana

Dost ışka ulaşalıdan dünya ahıret bir oldı
Ezel ebed sorarısan dûnile bugündür bana

Ayruk bize yas olmaya hiç gönlümüz pas olmaya
Zira Hak'dan gelen avaz savulmaz bir ündür bana

---

[19] Dede, *Yunus Emre'nin Eserlerinin Tahlili*, 74-75.

Ben ışkundan ayrılmıyam dergâhından ırılmıyam
Eger benden giderisem senün ile varam bana

Ol dost benî veribidi var bu dünyayı gör didi
Geldim gördüm hoş arayış seni seven kalmaz ana

Kullarına va'deyledi yarın uçmak virem didi
Ol dostlarun sevindüği yarınum bugündür bana

Bu âhıla bu zârıla bû hikmeti kim ne bile
Bilse dahı gelmez dile tutdum yüzüm senden yana

Sensin bana cânu cihan sensin bana genc-i nihan
Sendendürür assı ziyan ne iş gele benden bana

Yûnus sana tutdı yüzin unutdı cümle kendözin
Cümle sana söyler sözin, söz söyleden sensin bana[20]

Bu gazel "Hicaz İlâhi" adı ile ve "Düyek" usûlünde bestelenmiştir. Şiirin tamamı iç kafiyelerinden ayrıldığında yedi dörtlükten oluşan bir ilahi ortaya çıkar ki bu tür şiirler genellikle "ilahi" olarak değerlendirilmektedir. Cahit Öztelli'nin *Yûnus Emre Divanı* bu şekildeki musammat gazellerin kafiyelerinden bölünmesi ile dörtlükler haline getirilmiş şiirlerden meydana gelmektedir. [21]

3. Yûnus Emre'de Edebî Sanatlar

Şairlerin şiirlerinde kullandıkları edebi sanatlar şairin üslûbuna büyük ölçüde etki oluşturmaktadır. Ses ahengi sağlayan kimi sanatlar, şiirin önemli bir unsuru olmaktadır. Bunların başında ise "tekrir" ve "cinas" sanatı gelmektedir. Yûnus Emre'nin şiirlerinde hemen hemen bütün edebî sanatları bulmaktayız. Bilhassa teşbih, telmih, mecaz, mecaz-ı mürsel, istiare, tekrir, istihfam ve sebk-i Hindi dikkatimizi çekmektedir.[22]

---

[20] Faruk Dilaver, *Gel Dosta Gidelim Yunus Emre Hayatı, Divani ve Risaletün Nüshiyye* (Ankara: Emre Bilişim ve Yayıncılık, 2012), 87-89.

[21] Dede, *Yunus Emre'nin Eserlerinin Tahlili*, 75.

[22] Dede, *Yunus Emre'nin Eserlerinin Tahlili*, 91.

1. Teşbih: Yûnus Emre'nin eserleri baştan sona teşbihlerle doludur.[23] Konuyla ilgili vereceğimiz şiir örneklerinden üçünü şu şekilde dikkatlere sunabiliriz:

Öd ağacı bigi yanar vücudum
Tütünüm göklere seher yelidir[24]
***
Bu dünyânun meseli bir ulu şâra benzer
Velî bizüm ömrümüz bir tîz bâzâra benzer[25]
***
Sıfatun arılıgı bulgurı nohut gibi
İki kaşun ay alnun genc aya virür sabak[26]

2. İstiare: Bir kelimenin anlamı dışında başka bir anlamda kullanma sanatına istiare denilmektedir. Yûnus Emre, bunu da çok sık yapmıştır. Aşağıdaki beyitte geçen "sultan" kelimesini Yûnus Emre "Allah" anlamında kullanarak açık istiare yapmıştır.

Erenlerin gönlünde ol sultan dükkân açtı
Nice bizim gibiler anda konuban geçti.[27]

Cahil ve ham insanları "topuğa çıkmayan çaylar" istiaresi, kâmil ve olgun insanları ise "deniz" istiaresiyle şu şekilde nitelemektedir:[28]

'Işkıla gelen erenler içer aguyı nûş ider
Topuga çıkmayan çaylar deniz ile savaş ider[29]

3. Cinas: Yazılışı ve okunuşu aynı, anlamı farklı iki kelime ile yapılan bir söz ve ses sanatına cinas adı verilmektedir.

---

23 Dede, *Yunus Emre'nin Eserlerinin Tahlili,* 92.
24 Yûnus Emre, *Yûnus Divanı,* 337.
25 Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât,* 2/107.
26 Dilaver, *Gel Dosta Gidelim,* 107.
27 Yunus Emre, *Dîvân,* 140.
28 Abdurrahman Güzel, *Mutasavvıf Yunus Emre (Hayatı-Eserleri ve Konularına Göre Şiirlerinin Tasnifi)* (Ankara: Kılıç Yayınevi, ts.), 60.
29 Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât,* 2/120.

Ben bende buldum çün Hak'ı şekk ü gümân nemdür benüm
Ol dost yüzin görmez isem bu gözlerüm nemdür benüm[30]

Birinci mısradaki "nemdür" ifadesi, neyimdir anlamında kullanılırken; ikinci mısradaki "nemdür" kelimesi, "gözyaşıdır" anlamındadır.[31]

4. Tekrir: Bir düşünce ve fikrin daha tesirli olmasını sağlamak gayesi ile bir sözü bile bile tekrar etme sanatına tekrir sanatı denmektedir. Bu sanat aynı zamanda şiirde ve nesirde aşırıya kaçmamak şartıyla akıcılığı sağlar, ahenk kazandırır.[32]

Derd gerekdür derd gerekdür derd gerek
Kim gerek derde virem dermânumı[33]

Yine yini hazîneden yini hil'at geydi cihan
Yine virildi yini can ot u şecer süsdi yine[34]

Biz bizi bilmezidük biz yaradan eyledi
Âşikârâ bizi kıldı kendüy pinhân eyledi[35]

beyitlerindeki tekrarlar şiirin ahengine ayrı bir ahenk katmaktadır.

4. Yûnus Emre'nin Anlatım Sanatları

Söz ustası, hikmet ehli, irfan adresi konumundaki Yûnus Emre'nin şiirlerinde neredeyse anlatım sanatlarından her birini görmemiz mümkündür. Hitabet, nasihat, tahkiye, tasvir ve istifham sanatları onun şiirlerine ayrı bir anlam ve kıymet kazandırmaktadır.[36]

1. Nasihat ve Hitap Yoluyla Anlatma: Yûnus Emre, "didaktik" şiirlerini genellikle nasihat şeklinde yazmıştır. Onun nasihat dili muhataplarını duygu seline kaptırmakta, dinleyenlere ibret nazarı kazandırmaktadır.

---

30 Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât*, 2/232.
31 Güzel, *Mutasavvıf Yunus Emre*, 60.
32 Güzel, *Mutasavvıf Yunus Emre*, 60.
33 Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât*, 2/500.
34 Bolel, *Yunus Emre Hazretleri*, 415.
35 Bolel, *Yunus Emre Hazretleri*, 303.
36 Dede, *Yunus Emre'nin Eserlerinin Tahlili*, 93.

'Işk etegin tutmak gerek 'âkıbet zevâl olmaya
'Işkdan bir elif okıyan kimseden su'âl olmaya

'Işk didügün bilürisen 'ışka gönül virürisen
'Işk yolına mâl ne olur cân dahı muhâl olmaya

Asil-zâdeler nişânın eger bilmek dilerisen
Her sözinün ma'nîsi var sözi sebük-sâl olmaya

'Âriflerden nişân budur her gönülde hâzır ola
Kendüyi teslîm eyleye sözde kîl ü kâl olmaya

Görmez misin sen aruyı her bir çiçekden bal ider
Sinegile pervânenün yuvasında bal olmaya

Eger güher isterisen hıdmet eyle 'âriflere
Câhil bin söz söylerise ma'nîde miskâl olmaya

Miskin Yûnus zehr-i kâtil 'ışk elinden tiryâk olur
'İlm ü 'amel zühd ü tâ'at pes 'ışksuz helâl olmaya[37]

Yûnus Emre *Risâletü'n-nushiyye*'yi baştanbaşa, bir destan havası içerisinde tasvir, tahkiye, hitabet ve nasihat anlatımlarını kullanarak yazmıştır.[38] Şiirlerinin "devr-i zaman" içerisinde söylenmesini arzulayan Yûnus Emre, şiirlerinin kendisine Hak tarafından verilmiş olduğunu düşünmektedir.

Yûnus bu sözleri çatar sanki balı yaga katar
Halka mata'larun satar yüki gevherdür tuz degül[39]

Yûnus senün sözlerün ma'nîdür bilenlere
Söyleniser sözlerün devr-i zaman içinde[40]

---

37 Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât*, 2/29.
38 Güzel, *Mutasavvıf Yunus Emre*, 56.
39 Bolel, *Yunus Emre Hazretleri*, 291.
40 Bolel, *Yunus Emre Hazretleri*, 336.

Ma'nî berâtın alduk uş gine elümüze
Hak sözi viribidi pâdişâh dilümüze[41]

sözleriyle en güzel sözleri söylemenin azmini taşıyan Yûnus Emre, güzel sözler söylüyorum diye güvenmemek ve gururlanmamak gerektiğini ve "el var elün üstüne" diye düşünerek, kendisinden daha çok bilenler, daha güzel şiir söyleyenler bulunabileceğini ise bizlere şu şekilde açıklamaktadır: [42]

İy Yûnus nükte kılma sözler eydürem diyü
Niçe bilürler vardur el var elüm üstine[43]

2. Hitabet: Hitabet sanatında ünlem sözlerinin çok büyük önem arz ettiğini düşünen Yûnus Emre, "İy!", "hey!" ünlemlerini, "iy âşıklar!", "iy kardaşlar", "iy pâdişâh!", "iy ışk eri" şeklinde seslenerek kullanmaktadır. Yûnus Emre insanları Hak yoluna çağırmayı, onları doğru yolu, iyiyi, güzeli göstermeyi kendisine bir görev bilmiştir.[44]

İy yârânlar iy kardaşlar ecel ire ölem birgün
İşlerüme pişmân olup kendözüme gelem birgün[45]

İy yârânlar iy kardaşlar sorun bana kandayıdum
Dinlersenüz eydivirem ezelî vatandayıdum[46]

İy yârânlar iy kardaşlar ecel ire ölem birgün
İşlerüme pişmân olup kendözüme gelem birgün[47]

İy çok kitaplar okuyan sen mi dutarsın bana dak
Tâ bilesin sırrı ayan gel işkdan ohi bir sebak[48]

---

41 Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât*, 2/413.
42 Güzel, *Mutasavvıf Yunus Emre*, 57.
43 Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât*, 2/436.
44 Güzel, *Mutasavvıf Yunus Emre*, 57.
45 Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât*, 2/320.
46 Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât*, 2/229.
47 Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât*, 2/320.
48 Bolel, *Yunus Emre Hazretleri*, 232.

3. Tahkiye: Şiirlerinde tahkiye sanatına çok geniş bir yer veren Yûnus Emre;
Niteligüm soran işit hikâyet
Su vü toprak od u yil oldı sûret

Dört muhâlif nesneden bu dört dîvârum
Sâzikâr eyledi virdi kerâmet

Yil ile topragı kıldı mu'allak
Su içinde odı dutdı selâmet

Rızkı 'ömri tamâm eyledi henüz
Şeş cihet olmadan tutdugı kisvet

Rûhumdan kimsene haber viremez
Emrdür kâdırlıgı virür hareketi

Bâkî tertîblerümi şerh ideyüm
'İnâyet mevcûdı sem' ü basâret

'Aklumun haberi bugün key degül
Anı irder isen evvelki âyet

Su'âl cevâb kelecisi buna degindür
Bundan böyle cíhânum bî-nihâyet

Yûnus'ıla buna denlü nasîbüm
Gönül dost turagı dilüm şehâdet[49]

diye terennüm ettiği şiirinde dünyanın ve insanın yaratılışını, rızkın verilişini, ruhun sırrına kimsenin eremeyeceğini "hikâye" şeklinde anlatmıştır.[50] Dünyanın geçiciliğini ise bir başka şiirinde tatlı bir hikâye üslûbuyla şu şekilde anlatmaktadır:

Yavlak acayib geldi bana dunyâ içinde'ş bu hâl
Gice konuk olan kişi gine sabah göçer fil hâl

---

[49] Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât*, 2/45.
[50] Dede, *Yunus Emre'nin Eserlerinin Tahlili*, 94.

Eger girçek konugisan aç gözün uyanugisan
Sen bu söze tanugsan girü kalur mülkile mal

Maluni beriki (si) yir sen anda hisabını vir
Senindür (ür) bir adım yir göre nice urilur kal

Kendün görürken yi yidür yokdur diyü itme özür
Bu dünyada hâsıl nedür hayrıla bazarı ver al

Ben diyeyin sözün hakkın işit unutma key sakin
Uş kıyâmet geldi yakın gönlünden geçmesün hayâl

Andan İsrâfil sur ura ölenler yerinden tura
Geçe devrân-ı ruzigâr eyle yazmış celle celâl

Sultân u kullar bir olâ anda katı haller ola.
Dahı ayruksi sırrola korkulu iş anda muhâl

Bunda korkmazısan Yûnus anda korkudurlar seni
Eger dirligün hakkısa sırâtı geçesin sehel[51]

4. Tasvir: Yûnus Emre, tabiat konularını, ölüm anını, mezarlık hayatını, mahşer gününü tasvir yoluyla canlı tablolar halinde gözlerimizin önüne şu şekilde sermiş bulunmaktadır:[52]

Yine bu bâd-ı nev-bahâr hoş nev'ile esdi yine
Yine kışun sovuklugı fuzûllıgın kesdi yine

Yine rahmeti bî-kıyâs yine 'işret oldı dem-sâz
Yine geldi bu yini yaz kutlu kadem basdı yine

Yine yini hazîneden yini hil'at giydi cihân
Yine virildi yini cân ot u agaç sesdi yine

---

51 Bolel, *Yunus Emre Hazretleri*, 234.
52 Dede, *Yunus Emre'nin Eserlerinin Tahlili*, 94.

Ölmiş idi ot u şecer dirilüben girü biter
Müşriklere nükte yiter var eyledi nesli yine

Yine sahra vü merg-zâr hoş akar esrük bu sular
Cihânlara saçdı nisâr cümle ʻâlem dostı yine

Yine yir yüzi tonanup kat kat olup renge batup
Bülbül güle karşu ötüp cân budaga asdı yine

Sözüm degül yaz kış içün geldi ma'şûka iş içün
Oldı yini bagışlamak pâdişâhun kasdı yine

Yine Yûnus başdan çıkıp ʻâr u nâmûsı yıkup
ʻÂşıklarun cur'asından ulu kadeh içdi yine[53]

Yûnus Emre, sık sık mezarlıkları gezer, orada yatanların hallerini düşünür ve şu şekilde tasvir eder:

Sabâhın sinlere vardum gördüm cümle ölmiş yatur
Her biri bî-çâre olup ʻömrin yavı kılmış yatur

Vardum bunlarun katına bakdum ecel heybetine
Niçe yigit murâdına irememiş ölmiş yatur

Yimiş kurd kuş bunı keler niçelerün bagrın deler
Şol ufacık nâ-resteler gül gibice solmış yatur

Topraga düşmiş tenleri Hakk'a ulaşmış cânları
Görmez misin sen bunları nevbet bize gelmiş yatur

Esilmiş incü dişleri dökilmiş saru saçları
Bitmiş kamu teşvîşleri Hak varlıgın almış yatur

Gitmiş gözünün karası hîç işi yokdur turası
Kefen bizinün pâresi sünüge sarılmış yatur

---

[53] Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât*, 2/402.

Yûnus ʻâkilisen bunda mülke sûret bezemegil
Mülke sûret bezeyenler kara toprak olmış yatur[54]

5. Mükâleme ve Sual Yoluyla Anlatma: Yûnus Emre çoğu zaman düşüncelerini soru yolu ile anlatmayı uygun bulmaktadır. Bazen önce soruyu sorar, sonra da cevabını verir. Bu şekilde düşüncelerini daha etkili bir şekilde anlatmaya çalışır. Konuya örnek olarak şu üç şiiri takdim etmemiz yerinde olacaktır:

Bilür misüz iy yârenler girçek erenler kandadur
Kanda baksam anda hâzır kanda istesem andadur

Kim ki dostı sevdi ise hânûmânı terk iylesün
Degmeler dostı sevemez dostun sevgüsi cândadur

ʻIşksuzlara benüm sözüm benzer kaya yankusına
Bir zerre ʻışkı olmayan bellü bilün yabandadur

Yalancılık eylemegil ʻışka yalandur dimegil
Bunda yalan söyleyenün anda yiri zindândadur

İy kendözini bilmeyen söz ma'nîsin anlamayan
Hak varlıgın isterisen uş ʻilm ile Kur'an'dadur

Allah benüm didügine virmişdür ʻışk varlıgını
Kime bir zerre ʻışk vire Çalap varlıgı andadur

Niçeler eydür Yûnus'a kim kocaldun ʻışkı kogıl
ʻIşk bize yinile degdi henüz dahı turvandadur[55]
***
Hak nûrı ʻâşıklara her dem nüzûl degül mi
Kime kim nüzûl degmez Hak'dan ma'zûl degül mi

Mine'l-kalbi ile'l-kalb yol var dimişler erler
Her gönülden gönüle rast togru yol degül mi

---

[54] Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât*, 2/114.
[55] Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât*, 2/103.

Kargayıla bülbüli bir kafese koysalar
Birbiri sohbetinden dâim melûl degül mi

Eyle ki karga diler bülbülden ayrılmaga
Bülbülün de gönlinde maksûdı şol degül mi

Câhil ile 'ârifün meseli şuna benzer
Câhil katında îmân ma'lûm mechûl degül mi

Işık ile Dânişmend sû'i işler her zamân
Dânişmend Işık'a eydür bî-şerî'at degül mi

Yitmiş iki milletün sözini 'ârif bilür
Yûnus Emre sözleri dâim usûl degül mi[56]
***
'Işk ilinün haberin disem işide misin
Yoldaş olup bu yola sen bile gide misin

Ol ilun bâgı olur şerbeti agu olur
Kadeh dutmaz ol agu nûş idup yuda mısın

Ol ilün zevâdası cefâ duta gidesi
Şeker ayruga sunup sen agu tada mısın

Ol ilde ay gün olmaz ay gedilüp tolunmaz
Tertîbler terk idüben şümâr unıda mısın

Senlik benlik terk idüp yoklık evine girüp
'Işkdan içüp esriyüp varlık terk ide misin

İş bu tenün tertîbi od u toprak yil u su
Yûnus sen gör özüni suda toprakda mısın[57]

6. Atasözleri: Atasözleri asırların süzgecinden geçerek günümüze ulaşmış özlü, mecazlı sözlerdir. Atasözlerinde edebî sanatlardan mecaz, cinas, tevri-

---

[56] Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât*, 2/452.
[57] Yunus Emre, *Dîvân-ı İlâhiyât*, 2/333.

ye, istiare, kinaye, tezat gibi birçok söz sanatı vardır. Kelime ve cümle yapısı bakımından da çok sağlam bir yapıya sahiptirler. Ancak, şairlerin dilinde ve şiir kalıbı içerisinde bu özeliklerini kaybetmişlerdir. Buna rağmen bu sözler, Yûnus Emre'nin dilinde sıcaklığını ve etkileyiciliklerini muhafaza etmişlerdir. Atasözlerinde inandırıcı, büyüleyici bir üslup bulunmaktadır. Öyle ki her gün söylendikleri, işitildikleri halde etkileyiciliklerini, ilgi çekiciliklerini tazeliklerini her zaman korumuşlardır.[58]

7. Âyetler: Yûnus Emre'nin eserlerinde yüzlerce âyet meali, âyet ve hadise telmih vardı. Hatta denebilir ki Yûnus'un *Divan*'ı bir nevi Kur'an tefsiri gibidir. Yûnus, bunların büyük bir kısmını mealen verirken bir kısmını da ayetlerin ilgili bölümlerini aynen beyitlerine almıştır. Yûnus Emre'nin şiirlerinde yer alan âyet ve hadislerin konusu daha ziyade kâinatın ve insanın yaratılışı, dünya hayatının geçiciliği, insanın kulluk görevleri, kıyamet ve ahiret hayatı; cennet ve cehennem hayatı ile ilgilidir.[59]

Sonuç

Yûnus Emre Anadolu'da tasavvuf edebiyatının kurucu bir ismi olarak şiirleri saf ve berrak Türkçe ile yazmıştır. Şekilde millî, manada dinî ölçülerin takipçisi olmuştur. Mesnevîsinde nasihat dilini kullanırken, *Divan*'ında aşk dilini tercüman kılmıştır. Sanat yapmak ve salt edebi bir ürün ortaya koymak gibi bir iddiası bulunmamıştır. Şiirleri mûsiki kıvraklığında ve bestelenmeye uygun bir formda yazılmış, asırlardır tekkelerde, zikir meclislerinde, dost halklarında, halkın dost halkalarında dilden dile, gönülden gönle aktarılır ve söylenir olmuştur.

Yûnus'u okurken karşımızda sadeliği, safiyeti, şefkati ve muhabbeti ile arz-ı endam eden bir derviş kimliğini buluruz. Ruhunun derinliklerinden Hakk'a yakarışta bulunan Yûnus Emre, Hakk'a karşı hitabında ve yakarışlarında olanca safiyeti, sadeliği, samimiyeti ile seslenir, yalvarır, yakarır, ağlar, sızlar ve vecd içerisinde terennüm eder. Onun şiirlerinde yapmacık tavırlar, zoraki yaklaşımlar, merasime dayalı argümanlar, şekilci tavırlar, surete indirgenmiş ifadeler yoktur. Ruhunun şevk ve heyecanı bütün ilahilerinde berrak bir şekilde aksetmektedir.

Yaşayışı, sanatı ve düşüncesiyle edebi klasiğimizin temsilcisi olan Yûnus Emre'nin sanat ve düşüncesinde bir oturmuşluk, bir duruluk ve bir terkip görülmektedir. Onun sanatı millî ve dinî terkibin mimarı, şeriat ve tarikat terki-

---

58 Güzel, *Mutasavvıf Yunus Emre*, 61.

59 Güzel, *Mutasavvıf Yunus Emre*, 62.

binin kurucusu, halk ve aydın tabakasının bileşeni konumundadır. Onun sanat ve düşüncesi güçlü bir millî yapıya dayanmakta, milletimize mahsus bütün akıl, fazilet ve duygu unsurlarını içine almaktadır. Yûnus Emre tasavvufî çizgisiyle düşünce, duygu, ahlâk, din, neşe, ölüm ve hayata dair yaklaşımlarını bir bir ortaya koymaktadır.

Kaynakça

Arısoy, Süleyman. "Yûnus Emre ve Hümanizma". *Uluslararası Yûnus Emre, Nasreddin Hoca, Karamanoğlu Mehmet Bey ve Türk Dili Semineri Bildirileri 10-12 Haziran 1997 Konya Mevlana Enstitüsü.* 52-77. Konya: Konya Turizm Derneği Yayınları, 1977.

Avcı, Mahmut. "Yûnus Emre'de Bir Ahlaki İlke Olarak Doğruluk". *Yûnus Emre.* haz. Hakan Sarı & Yusuf Koşar. 1/261-273. İstanbul: Ihlamur Kitap 2021.

Bolel, M. Aziz. *Yûnus Emre Hazretleri Hayatı-Divanı.* Eskişehir: Uğur Matbaası ve Ofset Tesisleri, 1983.

Civelek, Muzaffer. *Yûnus Emre.* İstanbul: Hareket Yayınları, 1971.

Dede, Behçet. *Yûnus Emre'nin Eserlerinin Tahlili.* Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1990.

Dilaver, Faruk. *Gel Dosta Gidelim Yûnus Emre Hayatı, Divani ve Risaletün Nüshiyye.* Ankara: Emre Bilişim ve Yayıncılık, 3. Baskı, 2012.

Evliyaoğlu, Gökhan. *Anadolu'nun İç Aydınlığı Yûnus Emre.* İstanbul: Yağmur Yayınları, 1963.

Gariper, Cafer. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yûnus Emre Üzerine Görüş ve Değerlendirmeleri". *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi* 7 (Nisan 2013), 103-131.

Gölpınarlı, Abdülbaki. *Yûnus Emre ve Tasavvuf.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2. Baskı, 1992.

Güzel, Abdurrahman. *Mutasavvıf Yûnus Emre (Hayatı-Eserleri ve Konularına Göre Şiirlerinin Tasnifi).* Ankara: Kılıç Yayınevi, ts.

Kabaklı, Ahmet. *Yûnus Emre.* İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 5. Baskı, 1983.

Köprülüzade Mehmet Fuat. "Yûnus'un Sanatı". *Yûnus Emre*. Ankara: Halkbilgisi Derneği Yayınları, 1929.

Mehmet Fuat. *Yûnus Emre Yaşamı Sanatçı Kişiliği Yapıtları.* İstanbul: De Yayınevi, 1976.

Yesirgil, Nevzat. *Yûnus Emre.* İstanbul: Yeditepe Yayınları, 2. Baskı, 1963.

Yûnus Emre. *Dîvân.* haz. Yusuf Subaşı. İstanbul: Hisar Yayınevi, 1983.

Yûnus Emre. *Dîvân.* haz. N. Ziya Bakırcıoğlu. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2. Basım, 2003.

Yûnus Emre. *Dîvân-ı İlâhiyât Yûnus'un Gül Bahçesinden II.* haz. Mustafa Tatcı. Ankara: TOBB, 2013.

Yûnus Emre. *Yûnus Divanı.* haz. Turan Karataş. Ankara: Hece Yayınları, 2019.

İSLÂM İNANCININ GELENEKSEL KONUT MİMARİSİ ÜZERİNDEKİ YANSIMALARI

RAMAZAN GÜLER[1]

Özet

Türkler barınma ihtiyacını karşılamak amacıyla ilk olarak Orta Asya'da bozkır kültürünün etkenleri doğrultusunda çadır yapısını oluşturmuşlardır. Daha sonra Anadolu'ya yerleşen Türkler 15. ve 16. yüzyıllarda kendine has özelliğini kazanan geleneksel konutu barınma ihtiyacını karşılamak üzere geliştirmişlerdir. Gerek çadır kültürünün gerekse Geleneksel Konut mimarisinin oluşumunda Türk inanç sisteminin etkisi görülmektedir. Özellikle geleneksel konut mimarisinin oluşumunda ve gelişiminde İslâm inancı paradigmalarının yoğun bir şekilde yönlendirmesi olmuştur. İslâmiyet'te önemli bir yere sahip olan mahremiyet, sadelik, düzen-uyum, tevazu, komşuluk hakkı gibi paradigmalar evin biçimlenmesinde rol oynamıştır. Evlerin sokağa uyumu, avlu yapısı, dış tasvir biçimlenmesi, odaların kurgulanması, süsleme gibi olgular üzerinde inancın önemli etkisi olmuştur. Literatür taraması yapıldığından doğrudan konut ile ilgili çalışmalarda inancın konut üzerindeki etkisine kısmen değinilmiştir. Ayrıca son dönemde inancın konut üzerine etkisi ile ilgili yapılan çalışmalarda ise yoğunlukta mahremiyet olgusu üzerinde durulmuş, diğer inanç paradigmaları yüzeysel geçilmiştir. Bu sebeplerden dolayı araştırmamızda; İslâm inancı paradigmalarının konut mimarisi üzerindeki etkileri etraflıca değerlendirilecek, inancın konut biçimlenmesine yansımaları görsellerle zenginleştirilerek konut-inanç bağlantısı belgelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mimari, İslâm, İnanç, Geleneksel Konut

REFLECTIONS OF ISLAMIC BELIEF ON TRADITIONAL RESIDENTIAL RCHITECTURE

Abstract

In order to meet their need for shelter, Turks first created tent structures in line

---

[1] Araştırma Görevlisi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Görsel İletişim Tasarımı Anasanat Dalı, Ankara Türkiye, ramazanguler@aybu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-2234-3472

with the factors of steppe culture in Central Asia. Turks who later settled in Anatolia developed the Traditional House, which gained its unique feature in the 15th and 16th centuries, to meet their shelter needs. The influence of the Turkish belief system is seen in the formation of both tent culture and Traditional House architecture. Especially in the formation and development of Traditional Housing architecture, Islamic faith paradigms have been intensely guided. Paradigms such as privacy, simplicity, order - harmony, modesty, and neighborly right, which have an important place in Islam, played a role in shaping the house. Belief has had a significant impact on phenomena such as the harmony of houses with the street, the structure of the courtyard, the formation of external depictions, the arrangement of rooms, and decoration. Since a literature review has been made, the effect of belief on housing has been partially touched upon in studies directly related to housing. In addition, in recent studies on the effect of belief on housing, the focus has been on the phenomenon of privacy, and other belief paradigms have been superficially overlooked. For these reasons, in our research; The effects of Islamic faith paradigms on housing architecture will be evaluated in detail, and the reflections of faith on housing formation will be enriched with visuals and the house-faith connection will be documented.

Keywords: Architecture, Islam, Faith, Traditional Housing

Giriş

İnsanoğlu var olduğu günden bu yana barınma ihtiyacını karşılamak üzere çeşitli yollara başvurmuştur. İlkçağlarda mağaralar, kaya dipleri, çalı- çırpı ile oluşturulmuş ilkel barınaklar kullanılmıştır. Daha sonrasında megaron tipi barınaklar geliştirilmiş ve günümüze kadar gelen konutların temelini bu tip oluşturmuştur. Türklerde ise ilk bilinen barınak tipi bozkır kültürünün ürünü çadır olmuştur. Türk kültürüne özgü olan diğer bir barınak türü ise 15 ve 16. yüzyılda kendine has karakterini kazanan "Türk evi" ya da "geleneksel konut" olarak bilinen yapı biçimidir. Türk kültürünün oluşumunda ve gelişiminde inanç paradigmalarının etkisi yoğunluktadır. Bu nedenle Türklerde barınak mimarisinin oluşumunda ve gelişiminde rol oynayan en büyük faktörler din ve inançtır. Çadır, eski Türk inancına göre bir mikrokosmozdur. Kubbesi göğü, gövdesi yeri ve merkezde yer alan direkle tepedeki duman çıkış yeri kozmik ekseni temsil etmektedir[2]. Çadırda eski Türk inancının etkisi olduğu gibi Geleneksel Türk konut mimarisinin oluşumunda ve gelişiminde de İslâm inancının yoğun bir etkisi görülmektedir. İslâmiyet'te önemli bir yere sahip olan mahremiyet, sadelik, düzen-uyum, tevazu, komşuluk hakkı gibi paradigmalar evin biçimlenmesinde önemli rol oynamıştır. Evlerin sokağa

---

2 Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin ABC'si* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999), 94.

uyumu, avlu yapısı, cephe biçimlenmesi, odaların kurgulanması, süsleme gibi olgular üzerinde bu paradigmaların belirleyici olmuştur.

Çalışmanın amacı; son dönemde inancın konut üzerine etkisi ile ilgili yapılan çalışmalarda yoğunlukta mahremiyet olgusu üzerinde durulmuş, diğer inanç paradigmalarının yüzeysel geçilmesi nedeniyle İslâm inancı değerlerinin konut mimarisi üzerindeki etkileri etraflıca değerlendirilecek, inancın konut biçimlenmesine yansımaları görsellerle zenginleştirilerek konut-inanç bağlantısı belgelenmeye çalışılacaktır. Araştırmanın kapsamı doğrultusunda inanç etkisi yoğunlukta olan Batı Karadeniz evleri üzerinden değerlendirme ve örneklemeler yapılacak, konut biçimlemesi üzerinde inanç etkisi olan birimler dış yapı, iç yapı elemanları ve süsleme unsurları üzerinden konu ele alınacaktır.

1. Geleneksel Türk Konut Mimarisi Özellikleri

Türk evi, ilk olarak Anadolu'da kendine has karakterini oluşturarak Osmanlı fetihlerini takiben İstanbul ve Edirne başta olmak üzere önce Anadolu'da kendi has özelliklerini bulmuş daha sonra Osmanlı fetihleriyle Balkanlarda da kökleşmiştir[3]. Bunlar günümüzde Yugoslavya, Bulgaristan ve Yunanistan'ın bazı yerleşimleridir. Türklüğü veya Osmanlı kültürünü kabullenen toplulukların oturdukları veya yerleştikleri bu yerlerde, Türk evi 15. ve 16. yüzyıldan itibaren diğer tiplerin yerini almıştır[4].

Türk evi genellikle iki katlıdır. Ancak zamanla kat sayısı artmıştır. Evlerin zemin katları ahır, depo, kiler, arabalık, samanlık veya taşlık olarak kullanılmıştır[5]. Türk evi sınırları içinde görülen ev tipinde zemin kat, taş veya kerpiç bir duvarla sokağa kapalıdır. Üst kat ahşap taşıyıcı veya ahşap direkler üzerine oturur. Üst katlar ahşap çatkılıdır ve oturma alanı olarak kullanılmaktadır[6].

Evlerde kullanılan malzeme bölgenin coğrafi özelliklerine göre belirlenmektedir. Ahşap Türkiye'de geniş bir kullanım alanına sahiptir. Kuzey Anadolu'nun en doğu ucundan Marmara Bölgesine, Batı Anadolu'da Bursa, Kütahya, Manisa ve kısmen Muğla illerinde, Batı ve Orta Toroslarda ahşap, Orta Anadolu'da kerpiç-taş, Batı Anadolu'da Ege ve Akdeniz sahili taş, Güney Anadolu'da ahşap-taş malzeme kullanılmaktadır[7].

---

3 Reha Günay, *Türk Ev Geleneği ve Safranbolu Evleri (*İstanbul: Yem Yayınları, 1998), 19-20; Sedad Hakkı Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri (*İstanbul: İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, 1968), 11.

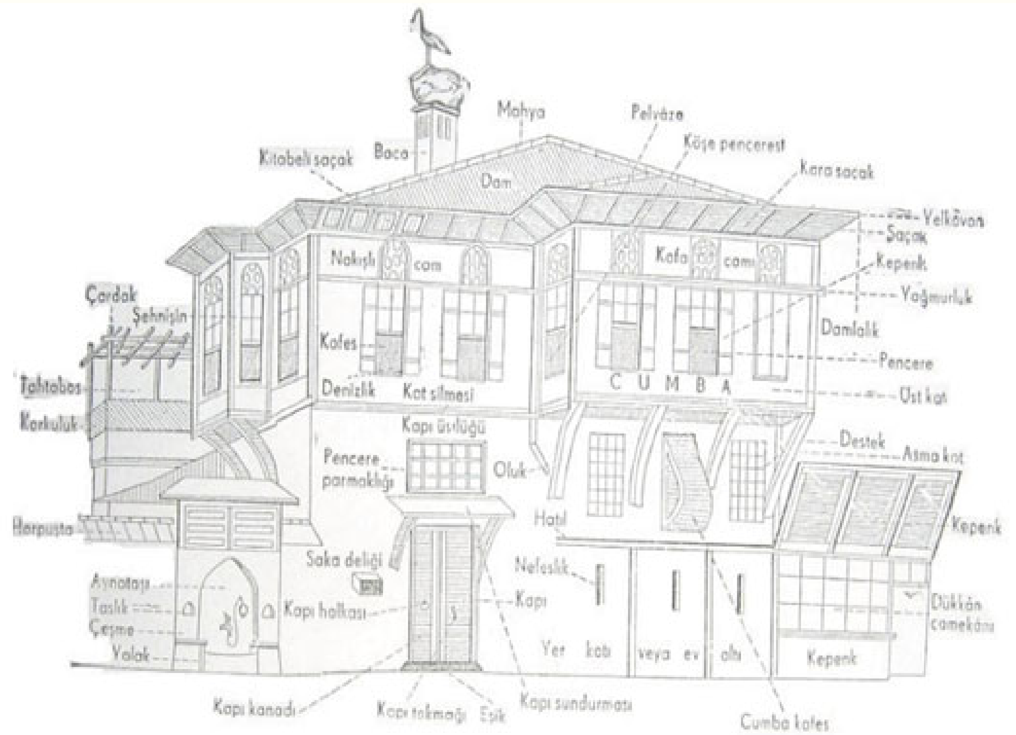
4 Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri*, 11.

5 Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri*, 12-13.

6 Nur Akın "Ev", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, ed. Sedat Acar (İstanbul: Yem Yayın, 2008), 1/570.

7 Önder Küçükerman, *Kendi Mekânının Arayışı İçinde; Türk Evi* (İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, 1985), 38.

Bir Türk evinin dış cephesinde, zemin kattaki cümle kapısı eşiğinden itibaren çatısının en tepesindeki mahya kiremidine kadar pek çok mimari unsuru bulunmaktadır. Bu mimari unsurlardan her birisinin özel bir adı ve yeri vardır. Bu unsurlar bazen bulundukları yere göre bazen de işlevine göre adlandırılmıştır. Celal Esat Arseven[8] bir Türk evinin çiziminde konutların cephesinde bulunan mimari unsurları ve adları göstermektedir (Şekil 1).



Şekil 1: Türk Evinin Yapısal Ögeleri (Kaynak: Celal Esad Arseven Sanat Ansiklopedisi)

Geleneksel Türk konutunun cephe düzenlemesinde önemli unsurlar; çıkma, pencere, kapı ve saçaklardır[9].

Geleneksel Türk konutunun planını oluşturan en önemli birimlerden biri odadır[10]. Oda aynen çadırda olduğu gibi yeme içme, oturma, yatma, dinlenme ve yıkanma gibi ihtiyaçların giderildiği çok amaçlı kurgulanmış birimdir[11]. Evin planını oluşturan en önemli birimlerden biri de sofadır. Sofa bir geçit olmakla beraber aynı zamanda ev halkının toplanıp düğün ve eğlenceler düzenlediği yerdir. Sofaya eyvan, seki veya tahtlar eklenmiştir. Türk evi

---

[8] Celal Esat Arseven, "Ev", *Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: M.E.B Basımevi, 1943), 1/572.
[9] Haşim Karpuz, "Türk Evi", *Türk Yurdu* 31/290 (2001), 61.
[10] Doğan Kuban, *Türk ''Hayat''lı Evi* (İstanbul: Eren Yayınları, 1995), 106.
[11] Günay, *Türk Ev Geleneği ve Safranbolu*, 46.

''sofasız'', ''dış sofalı'', ''iç sofalı'', ''orta sofalı'' olmak üzere dört ana başlık altında toplanmıştır[12].

Geleneksel Türk konut mimarisinde süsleme, evi sanat eseri haline getiren özelliklerden birisidir. Türk evinin iç mekânları sofa ve odaların iç yüzeyleri gibi, dış cephe yapı elemanları üzerinde de değişik malzemelerden yapılmış süslemeler bulunmaktadır[13]. Süsleme olarak geometrik desenler, bitkisel motifler ve nesneli unsurlar yoğunluktadır. Figürlü süsleme ögeleri fazla görülmemektedir.

2. Geleneksel Türk Konutunda İnanç Odaklı Düzenlemeler

İnsanın yaptığı her şey genellikle inancının bir yansımasıdır. Bu yansımalar ahlâk kaidelerinde, sanat biçimlerinde, yaşam şeklinde kendini göstermektedir. Tevazu, sadelik, nezaket, zevk, umut gibi insani duygular inanç merkezli olarak sanat eserine biçim ifadeleri olarak yansımaktadır. İslâm'ın tanımladığı tutumlar bir evin inşâsında ve biçimlenmesinde baskın rol oynamaktadır. Özellikle mahremiyet, düzen-uyum, sadelik-tevazu, komşuluk hakkı gibi tutumlar görülmektedir. Bu yaklaşımlar, Türk evini oluşturan dış yapı biçimlenmesinde, iç yapı elemanlarının düzenlenmesinde etkili olmuştur.

2.1. Mahremiyet Odaklı Uygulamalar

Mahrem kelimesi sözlükte; helâl olmayan, yasaklanan şey anlamına gelmektedir. Mahremiyet ise mahrem ile aynı kökten gelmekte olup, gizlilik anlamına gelmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda kişinin özel hayatının gizliliği, aile hayatının gizliliği gibi meseleler mahremiyet kapsamına girer. Konut yapılanması da kişinin ve ailesinin yaşam alanı olduğundan gizlilik, dokunulmazlık gibi akideler üzerine tasarlanmıştır.

Geleneksel Türk konutundan dış yapıdan iç yapıya kadar birçok unsurun kurgulanmasında ve şekillenmesinde mahremiyet paradigması belirleyici olmuştur. Bu belirleyici düzenlemeler içerisinde ilk olarak değinilmesi gereken sokak ile evi birbirinden ayıran avludur. Avlu duvarı, dış dünya ile iç dünyayı sınırlayan yapı elemanıdır. Bu duvar ev sahibine aile özelinde bir yaşam sunan çizgi görevi niteliğindedir. Konutların avlu duvarları, aile hayatının gizliliği, mahremiyet gibi unsurlara dayanarak oldukça yüksek tutulmuştur. Bu sayede sokaktan geçen birisi avlu içerisini göremez ve aile bireyleri avlu içerisinde rahat yaşam sürme kolaylığı içerisindedir. (Şekil 2)

---

12 Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri*, 16.

13 Karpuz, "Türk Evi", 62.

Şekil 2: Geleneksel Konut Mimarisinde Avlu Örnekleri



Kastamonu[73]



Safranbolu[74]



Gerede



Mudurnu[75]

Konutlarda dış çerçeve itibariyle avludan sonra mahremiyet gözetilerek oluşturulan bir başka yapı elemanı kapı tokmak ve halkalarıdır. Somut ve soyut anlam olarak İslâmiyet'te cinsiyet hassasiyeti kapı tokmaklarının biçimlenmesine yansımıştır. Konutlara gelen misafir ile ev sahibi arasındaki sınırı sağlayan kapının, küçük ölçekli süsleme öğesi olan kapı tokmakları kapıya vurulduklarında çıkardığı ses ile ana fonksiyonu olan "ses" ve "tını" aracılığıyla, ev sahibi ile misafir arasında iletişim kurulmasını sağlamış ve eve gelen misafirin cinsiyetinin, ses yoluyla algılanabilmesine olanak sağlamıştır[17]. Misafirin cinsiyetini ifade etmesi amacıyla kapının üzerinde yer alan kapı tok-

---

14 Elvan Kamarlı, *Kastamonu Tarihi Dokusunda Yer Alan Geleneksel Konut Yapılarının Cephe Mimarisi Üzerine Tipolojik Bir Araştırma* (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008), 10.

15 Küçükerman, *Kendi Mekânının Arayışı İçinde; Türk Evi*, 38.

16 Mehmet Babalı, *Mudurnu'nun Fiziksel ve Tarihsel Dokusu, Sivil ve Anıtsal Mimarlık Örnekleri Çevresel Analiz ve Koruma Örnekleri* (İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007), 95.

17 Dilara Kılıç, *Karadeniz Bölgesi Geleneksel Konutlarında Kapı Tokmaklarının Tasarım ve Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi (Kastamonu ve Safranbolu Örneği)* (Ankara: Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022), 50.

makları, konumlandırılma biçimlerine göre, farklı anlamlara gelmiştir. Kapının sol veya sağ bölümünde bulunan, kadınların ve çocukların kullandığı tokmağa göre daha yukarda yer alan, kalın sesli ve büyük ölçekli olan tokmak, erkeklerin; kapının sol veya sağ bölümünde, erkeğin kullandığı tokmağa göre daha alt kısımda yer alan, ince sesli ve daha küçük ölçekli olan tokmak, kadınların; yine sağ bölümün en alt kısmında yer alan, kadın ve erkeğin tokmağına göre daha küçük bir ölçekte olup, daha ince ses çıkaran tokmak ise çocuklarındır.[18] (Şekil 3) Aile bireyleri kapı tokmağının çıkardığı sese göre misafirin cinsiyetini ya da mahiyetini anlayabilir. Eğer gelen misafir erkekse kapıya giden ve onu karşılayan erkek olur. Şayet evde erkek yoksa kadın erkek misafir geldiğini anlar ve mahremiyet ölçüsünde ne yapılması gerekiyorsa ona göre davranma imkânı bulur. Gelen misafir kadın olduğunda ise yine mahremiyet ölçüsündeki kurallara göre hareket edilir. Netice itibariyle kapı tokmakları, aile hayatının gizliliğine ve mahremiyete saygının estetik olarak dışarıya yansımasıdır.



Şekil 3: Safranbolu[19]

Geleneksel konut mimarisinde mahremiyet tutumunun etkisi ile şekillenen bir başka dış yapı elemanı ise pencerelerdir. Pencere dışarıda nereyi görmek istemişsek oraya açılmakta, görmek istemediğimiz yere ise açılmamaktadır. Bu nedenle yapının bazen bir cephesinde pencereye yer verilmediğinden açıklık olmadan biçimlenebilir. Yani pencere dıştan görünüşe göre değil; içten yaşayı-

---

18 Yeliz Selvi vd., "Sınırın Estetik Nesneleri: Şanlıurfa'da Tarihi Kapı Tokmakları ve Halkaları", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi 10/53* (2017), 1012.

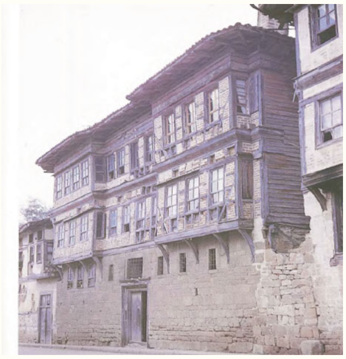
19 Fatma Pamuk, *Safranbolu Evlerinde Ahşap ve Metal Süsleme* (Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010), 54.

şa göre açılmaktadır[20]. Zemin katlar genellikle hizmet alanı olarak kullanıldığından yani aynı avlu gibi kadınların yaşamın çoğunu burada geçirdiğinden ya penceresiz ya da az sayıda küçük pencere şeklinde oluşturulmuştur. Doğrudan sokağa açılan cephelerde pencere sayısı daha az tutulmuş ve pencere üzerine kafes şebekesi yerleştirilmiştir. Katlarda pencere seviyeleri oturulan yerden yani sedirden manzaranın görülebilmesini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Bu tasarım şemasından dolayı aile mahremiyeti amaçlı pencerelere görüş açısını kapatmayacak şekilde kafes ve parmaklık tasarımları uygulanmıştır. Yine bazı yörelerde gelen misafiri tanımlamak ve ona göre tutum sergilemek amacıyla kim geldi pencere uygulaması görülmektedir. (Şekil 4)

Şekil 4: Geleneksel Konut Mimarisinde Mahremiyet Etkili Pencere Uygulama Örnekleri

Zemin Kat ve Diğer Kat Pencere Uygulamaları	Kim Geldi Pencere Uygulamaları
 Anonim[21]	 Kütahya[22]
 Mudurnu[23]	 Kütahya[24]

20 Cengiz Bektaş, *Türk Evi* (İstanbul: Bileşim Yayınevi, 2007), 156-157.
21 Küçükerman, *Kendi Mekânının Arayışı İçinde; Türk Evi*, 46.
22 https://twitter.com/mimarisozluk/status/1294337406376828935/photo/3 Erişim 27.11.2023
23 Babalı, Mudurnu'nun Fiziksel ve Tarihsel Dokusu, 88.
24 Bektaş, Türk Evi, 71.

	
Sinop[25]	Safranbolu[26]

Yapı içerisinde oda girişleri mahremiyet değerleri doğrultusunda düzenlenmiştir. Bu nedenle Geleneksel Türk konutlarında giriş iki bölümden oluşur. (Şekil 5) Kapının arkasına yerleştirilen dolaplar veya ahşap paravanlı bölüm sayesinde odaya giren kişi yön değiştirmek mecburiyetinde kalır. Kapıdan giren kişi bu uygulama sayesinde karşısında dolapları görür ve odanın orta aksını göremez. Bu sayede odada bulunan aile halkı hazırlığını yaparak geleni karşılama imkânı bulur. Diğer bir taraftan ise gelen kişi bu odaya girecek olmasa bile sofadan geçtiği sırada oda kapısı açık dahi olsa odanın içerisini göremeyecektir.

Şekil 5: Geleneksel Konut Mimarisinde Oda Giriş Örnekleri

	
Gerede	Safranbolu[27]

[25] Kuban, Türk "Hayat"lı Evi, 65.

[26] https://www.karabukanahaber.com/osmanli-kulturunun-yasatildigi-kent-safranbolu-evleri-ile-cezbediyor/13527/ Erişim 27.11.2023

[27] Pamuk, Safranbolu Evlerinde Ahşap ve Metal Süsleme, 30

Yapı içerisinde, özellikle başoda bulunan konutlarda, mahremiyet odaklı tasarlanan bir diğer birim ise döner dolaplardır. Bu dolaplar bir merkez etrafında dönebilen raf sistemi ile iki taraftan kapaklı bir dolap içerisindedir. Bu sayede evin hanımı hazırladığı ikramı bir taraftan rafa koyar ve çevirir. Diğer odadaki ev sahibi erkek ikramı alır ve misafirlere ikram eder. Döner dolap uygulaması ile Safranbolu evlerinde karşılaşılmıştır. (Şekil 6)

Şekil 6: Döner Dolap Örnekleri[28]

	
Safranbolu Gökçüoğlu Evi	Safranbolu Kaymakamlar Evi

2.2. Diğer İnanç Odaklı Uygulamalar

Geleneksel Konut mimarisinin biçimlenmesinde mahremiyetten sonra İslâm inancında önemli bir yeri olan komşuluk hakkı da gözetilmiştir. Âyet ve hadislerle İslâmiyet'te komşuluk hakkının ne kadar önemli olduğu vurgulanmıştır.

"Yalnız Allah'a ibadet edip O'na hiçbir şeyi ortak koşmayın! Anneye, babaya, akrabalara, yetimlere, fakirlere, yakın komşulara, uzak komşulara, yol arkadaşına, garip ve yolculara, ellerinizin altındaki (köle, cariye, hizmetçi, işçi)lere de güzel muamele edin. Bilin ki Allah kendini beğenen ve övünüp duran kimseleri sevmez."[29]

---

[28] Pamuk, Safranbolu Evlerinde Ahşap ve Metal Süsleme, 33.

[29] en-Nisâ, 4/36.

"Allah katında arkadaşların en hayırlısı arkadaşına faydalı olandır. Yine Allah katında komşuların en hayırlısı, komşusuna en çok hayrı dokunandır."

"Kim Allah ve âhiret gününe iman ediyorsa komşusuna ikram etsin."

Âyet ve hadislerde gösteriyor ki komşu, aileden sonra insanın saygı duyması gereken toplumsal kurumdur. Bu yüzden özellikle dış yapının kurgulanmasında yakın komşuların haklarını kısıtlayacak ve ihlal edecek uygulamalardan kaçınılmıştır. Bir evin cephesi komşu evin avlusuna bakıyorsa genellikle o cepheye herhangi bir açıklık (kapı, pencere) konulmaz. Bu uygulama hem komşuluk hakkını hem de mahremiyet anlayışını gözeterek kurgulanmıştır.



Şekil 7: Gerede

Komşuluk hakkına riayet hususunda diğer bir uygulama ise cephelerde uygulanan çıkma biçimlenmesidir. Çıkmalar; oturma yerlerine verilen önem, yer kazanmak, manzarayı veya sokağı seyretmek, ışık ve serinlemek gibi sebeplerde dolayı yapılmıştır. Fakat bu uygulamayı oluşturan temel faktör yapıyı zemin kat itibariyle genişleterek yolu daraltmak yerine katlarda çıkma tasarımları ile evi genişletmektir. Bu sayede özellikle komşuların ve sokaktan gelip geçenlerin hakkı gözetilmiştir. Diğer taraftan yine çıkma tasarımlarında bitişik nizamlı evlerde yakın evlerin ışığını ve güneşini engelleyici tasarımlardan kaçınılmıştır. Bu nedenlerden dolayı birçok çıkma düzeni tasarımı kurgulanmıştır. (Şekil 8)

Şekil 8: Geleneksel Türk Konut Mimarisinde Çıkma Uygulamaları



Gönyeli Çıkma, Bolu[438]



Cephe Ortasından Tek Çıkma, Kastamonu[439]



Tek Köşe Çıkma, Safranbolu[440]



Çift Köşe Çıkma, Mudurnu[441]

Geleneksel Türk konut mimarisi oluşumunda düzen ve uyuma verilen önem dikkat çekmektedir. Kâinatın yaratılışında var olan nizam Türk evinin biçimlenmesine de yansımıştır.

"Gerçekten biz, her şeyi bir ölçü ve dengede yarattık. O yaratıp şekillendiren, âhenk veren ve düzene koyandır. O her şeyi ölçüyle yapıp yönlendirendir."[34] Âyet-i kerîmede de belirtildiği üzere Allah evreni bir ölçü ve düzen içerisinde yaratmıştır. Ev sahipleri ve ustalar İslâm'ın düzen ve uyuma verdiği önem doğrultusunda cephe ve iç yapılanmada bu değerlere uygun tasarımlar geliştirmişlerdir. Cepheler itibariyle pencerelerin aynı boyutta ve birbirine simetrik tasarımı dış yapılanmada âhenk ve uyumu yansıtmaktadır (bk. Şekil 2, 4 ,8).

Ev içerisinde oda yapılanması da bir düzen ve uyum çerçevesinde oluşturulmuştur. Dolaplar, sedir, ocak, çiçeklik (lambalık), raf uygulamaları bir-

---

30 Ebru Eroğlu, *Bolu İl Merkezinde Bulunan Eski Evler* (Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2009), 309.

31 Kamarlı, *Kastamonu Tarihi Dokusunda*, 60.

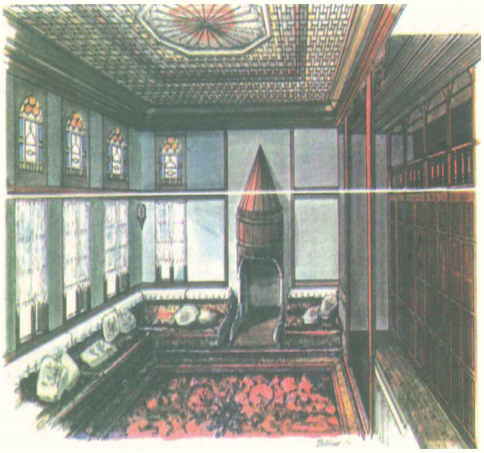
32 Günay, *Türk Ev Geleneği ve Safranbolu*, 45.

33 Babalı, *Mudurnu'nun Fiziksel ve Tarihsel Dokusu*, 94.

34 el-A'lâ 87/2-3.

birini tamamlayan unsurlar olarak belli bir düzen ve âhenk içerisinde odaya konumlandırılmıştır. (Şekil 9)

Şekil 9: Oda Kurgulanması



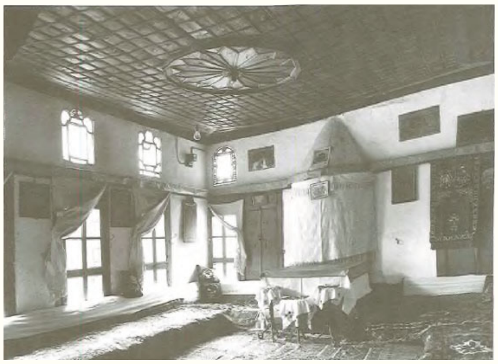
Anonim[443]



Mudurnu[444]



Safranbolu[445]



Göynük[446]

Geleneksel Türk Konutlarının oluşumunda ve biçimlenmesinde sadelik ve tevazuya da önem verilmiştir. İslâm inancının gösterişe, debdebeye olumlu bakmamasının yansıması olarak evlerde sadelik ön plandadır. Her şey uyum ve düzen içerisinde tasarlanırken estetik ve zevk de ihmal edilmemiştir. Fakat bu estetik anlayış hiçbir zaman abartıya kaçmamıştır. Küçük dokunuşlarla dış yapıda ve iç tasarımlarda estetik oluşturulmuştur. Pencerelerde, ocaklarda ve çiçekliklerde kemer uygulamaları, kapı tokmaklarında oluşturulan

[35] Küçükerman, *Kendi Mekânının Arayışı İçinde; Türk Evi*, 64.

[36] Kuban, Türk "Hayat"lı Evi, 115.

[37] Kuban, Türk "Hayat"lı Evi, 115.

[38] Kuban, Türk "Hayat"lı Evi, 111.

sade tasarımlar, tavanlarda uygulanan çıtakari düzenlemeler estetik oluşturmasının yanında hiçbir zaman abartılı bir gösterişe yönelmemiştir.

Sonuç

Türkler tarih boyunca inançları doğrultusunda yaşamlarını sürdürmüştür. Hayatlarının her aşamasında inanç değerlerine yer vermişlerdir. Özellikle sanat eserleri, inanç değerlerini yansıtan en önemli göstergedir. Sanat içerisinde ise mimari de yoğun olarak inanç kaidelerinin yansımalarını görmekteyiz. Mimari yapılanmada çadırla başlayan bu süreç geleneksel konut mimarisi ile süregelmiştir. Geleneksel Türk konut mimarisinin kurgulanmasında İslâm inancı değerlerinin birçok etkisi bulunmaktadır. İslâmiyet değer paradigmalarında önemli yeri bulunan mahremiyet (aile hayatının gizliliği), komşuluk hakkı, uyum (âhenk) ve düzen, sadelik ve tevazu konut mimarisinin oluşumunda gözetilmiştir. Bu paradigmalar; avlu planlaması, cephe düzenlemesi, oda kurgulanması ve süsleme üzerinde etkili olmuştur.

Günümüzde ise barınma mimarisinin oluşumunda inandığı gibi yaşamadan ziyade yaşadığı gibi inanmanın yönlendirmesi mevcuttur. Modern mimari diye adlandırılan bu yapılanmada konutlar doğrudan dışarıya açılmış, komşuluk hakkı ev sahibi veya ustanın dikkatinden ziyade kanunlar tarafından gözetilmeye çalışılmış, oda kurgulanmasında âhenkten ziyade gösteriş ön plana çıkmış, süslemede ise abartı, şatafat yoğunlaşmış ve tevazu geri plana itilmiştir. Geleneksel konut mimarisinde her ne kadar aile hayatının gizliliğinden dolayı sokak ve insanlar arasına sınır çizilmiş olsa da komşuluk, misafirperverlik ve toplumsallık gibi değerler oldukça önemlidir. Modern mimari ise dışarıya açılmış olsa da yapılanma ve yaşam tarzından dolayı daha yalnızlaştırıcı, asosyal bir yaşam tarzı sunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında geleneksel mimarinin sunduğu rahatlık ve ferahlığı modern mimari verememektedir.

Kaynakça

Akın, Nur. "Ev". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.* ed. Sedat Acar. 1/ 570. İstanbul: Yem Yayın, 2008.

Arseven, Celal Esat. " Ev". *Sanat Ansiklopedisi.* 1/572. İstanbul: M.E.B Basımevi, 1943.

Babalı, Mehmet. *Mudurnu'nun Fiziksel ve Tarihsel Dokusu, Sivil ve Anıtsal Mimarlık Örnekleri Çevresel Analiz ve Koruma Örnekleri.* İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007.

Bektaş, Cengiz. *Türk Evi*. İstanbul: Bileşim Yayınevi, 2007.

Çoruhlu, Yaşar. *Türk Mitolojisinin ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999.

Eldem, Sedad Hakkı. *Türk Evi Plan Tipleri.* İstanbul: İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, 2. Baskı, 1968.

Eroğlu, Ebru. *Bolu İl Merkezinde Bulunan Eski Evler*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2009.

Günay, Reha. *Türk Ev Geleneği ve Safranbolu Evleri.* İstanbul: Yem Yayınları, 1998.

Günay, Reha. *Safranbolu Evleri*. İstanbul: Yapı Kitabevi, 2004.

https://twitter.com/mimarisozluk/status/1294337406376828935/photo/3 Erişim 27.11.2023

https://www.karabukanahaber.com/osmanli-kulturunun-yasatildigi-kent-safranbolu-evleri-ile cezbediyor/13527/ Erişim 27.11.2023

Kamarlı, Elvan. *Kastamonu Tarihi Dokusunda Yer Alan Geleneksel Konut Yapılarının Cephe Mimarisi Üzerine Tipolojik Bir Araştırma.* İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008.

Karpuz, Haşim. "Türk Evi". *Türk Yurdu 31/290* (2001), 55-63.

Kılıç, Dilara. *Karadeniz Bölgesi Geleneksel Konutlarında Kapı Tokmaklarının Tasarım ve Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi (Kastamonu ve Safranbolu Örneği).* Ankara: Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022.

Kuban, Doğan. *Türk ''Hayat''lı Evi.* İstanbul: Eren Yayınları, 1995.

Küçükerman, Önder. *Kendi Mekânının Arayışı İçinde; Türk Evi*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, 1985.

Pamuk, Fatma. *Safranbolu Evlerinde Ahşap ve Metal Süsleme*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010.

Selvi, Yeliz vd. "Sınırın Estetik Nesneleri: Şanlıurfa'da Tarihi Kapı Tokmakları ve Halkaları". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi 10/53* (2017), 1002-1012. http://dx.doi.org/10.17719/jisr.20175335401

Yıldırım, Kemal vd. "Geleneksel Türk Evi Ahşap Tavan Süsleme Özelliklerinin ve Yapım Tekniklerinin Çeşitliliği Üzerine Bir İnceleme". *9th International Symposium of Traditional Arts, İzmir, 16-18 November*, 332 -341, 2006.



İSLÂM ŞEHRİNİN TEMEL KAVRAMLARI ÜZERİNDEN MS 7. YY. KÛFE VE MS 8. YY. BAĞDAT ŞEHİRLERİNİN GÜNÜMÜZ METROPOLLERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

MUSTAFA TUTAR[1]

Özet

Bu araştırma, İslâm inancının şehir hayatını teşvik eden temel kavramlarına odaklanarak Müslüman toplumların şehirleri nasıl kurduklarını incelemektedir. İslâm'ın ortaya çıktığı ilk yüzyıllarda Müslümanlar, askerî amaçla kurulan ordugâh şehirlerinden başlayıp yerleşik sisteme geçerek Bağdat gibi metropol şehirler kurmuşlardır. Dairesel Bağdat şehri, büyük bir organizasyonla kısa sürede inşâ edilmiş ve bu süreç şehir kurma konusundaki bilimsel çalışmalara konu olmuştur. Araştırmalarda Bağdat'ın kuruluşu semboller, efsaneler ve tercüme hareketleri ile ortaya çıkan rasyonalist düşünceler ya da çevre kültürler ile ilişkilendirilmektedir. Bu yaklaşımların ortak noktasında şehrin kuruluşunun klasik İslâm şehri tanımının ötesine geçtiği vurgulanmaktadır. Çünkü oryantalist William Marçais ile başlayan klasik İslâm şehri çalışmalarında İslâm şehrinin cami, pazar, saray ve hamam gibi biçimlerle sınırlı olduğu düşünülmüştür. Ancak Bağdat'ın ızgara planlı dairesel bir yapıya sahip olduğu ve metropol bir İslâm şehri olarak organize olduğu göz önüne alındığında, klasik İslâm şehrine ait tanımların sınırlarının genişlediği görülmektedir. Hâlbuki bir başka İslâm şehri olan Kûfe şehri ile Bağdat şehrinin kuruluşu arasındaki kavramsal yaklaşımlar iki şehrin birbirinin devamı niteliğinde olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çalışma, İslâm şehrinin temel kavramlarının Kûfe şehrinden başlayarak şehrin nasıl kurulduğu ve ardından bir devam şehri olarak Bağdat gibi büyük bir metropol şehirde nasıl ölçeklendiğini incelemektedir. Bildiri, bu iki şehir arasındaki kavramsal ilişkinin ve yapının günümüzdeki yeni metropol şehirlerin kurulmasına ve organizasyonuna katkı sağlayabilmesine bir perspektif sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: İslâm, Şehir, Kûfe, Bağdat, Metropol

1 Dr, Mimar, İstanbul Türkiye, mustafa@saydamtasarim.com, https://orcid.org/0000-0001-8781-5840

UNDERSTANDING FUNDAMENTAL CONCEPTS OF THE ISLAMIC CITY THROUGH 7TH CENTURY KUFA AND 8TH CENTURY BAGHDAD TO RETHINK TODAY'S METROPOLISES

Abstract

This research delves into how Muslim societies establish cities by focusing on the fundamental concepts of the Islamic faith that encourage city life. In the first centuries, when Islam emerged, Muslims started from garrison cities established for military purposes, transitioned to the settled system, and found metropolitan cities such as Baghdad. The round city was built quickly with excellent organization, and this process inspired urban studies. In this research, the founding of Baghdad is associated with symbols, legends, and rationalist ideas that emerged with translation movements or surrounding cultures. The common point of these approaches is that the founding of the city goes beyond the definition of the classical Islamic city. Because classical Islamic city studies, which started with the orientalist William Marçais, thought that the Islamic city was limited to forms such as mosques, markets, palaces, and baths. However, considering that Baghdad has a circular structure with a grid plan and is organized as a metropolitan Islamic city, it can be seen that the boundaries of the classical Islamic city definitions have expanded. However, conceptual approaches between the founding of the city of Kufa, another Islamic city, and the city of Baghdad reveal that the two cities are the continuation of each other. In this study, the fundamental concepts of the Islamic city are examined, starting from the city of Kufa, how it was established, and how it was scaled in a large metropolitan city like Baghdad. The article offers a perspective on how the conceptual relationship of these two cities can contribute to the establishment and organization of today's new metropolitan cities.

Keywords: Islam, City, Kufa, Baghdad, Metropolitan

Giriş

İslâm ülkelerinde hâkimiyeti elde eden her yeni hanedanın devlet işlerini idare edecek vizyonunu yeni bir şehir kurarak ortaya koyması aslında İslâm inancının peygamberi Hz. Muhammed'den gelen bir gelenektir.[2] Abbâsî Devleti'nin ikinci halifesi Ebû Ca'fer el-Mansûr (754-775) temsil ettiği toplumun ihtiyacını karşılama, fetihler sonra karşılaştığı farklı birçok topluma eşit mesafede olma, kendi vizyonunu ortaya koyabilme, Abbâsî halifeliğinin siyasi birlik merkezini oluşturabilme ve fethedilen yeni topraklarda İslâm medeniyetini simgeleyebilme anlayışıyla 762 yılında Abbâsîler'in yeni başkenti Bağdat şehrini kurmuştur.

Halife Mansûr'un kurduğu dairesel şehrin temsil ettiği anlamın birçok kültürde farklı olması, bölgedeki tarihî süreçten gelen İran-Irak merkezli dün-

[2] Kadir Kan, *Abbâsîlerin Birinci Asrında Bağdat* (Bursa: Uludağ Üniversitesi, Doktora Tezi, 2010), 29.

yanın merkezi olma hedefleri, Emevîlerle başlayan Antik Yunan tercümeleri ve eş zamanlı olarak evrensel İslâm felsefesinin gelişimi şehrin kuruluşuna ilişkin anlatılan efsaneler ve rivayetler de eklendiğinde yeni şehrin simgesel yönü İslâm şehri kavramı alanındaki araştırmalara konu olmaktadır.

İslâm şehri kavramı 1928'de *"L'Islamisme et la vie urbaine"* makalesiyle Kuzey Afrika bölgesinde yaşayan Müslümanların bulunduğu şehirleri inceleyen Marçais kardeşlerle tartışılmaya açılmış ve 1955'te yayımlanan *"The Structure of the Muslim Town"* adlı makalesiyle Gustave Von Grunebaum tanımı genişletmiştir.[3] Ancak Batı kaynaklı araştırmalar, klasik İslâm şehirlerini antik Yunan veya Batı'daki Ortaçağ şehirleriyle kıyaslamakta ve bu araştırmaların bir sonucu olarak İslâm şehirlerini medeniyetten uzak menfi bir yerleşim olarak sınıflandırılmaktadır.[4] İslâm şehrinde yönetim meclisi, gimnazyum ve tiyatro gibi günümüzdeki medeni şehirlere ait unsurların olmaması Batılıların menfi yaklaşımlarına kaynak gösterilmiştir.[5] Ayrıca İslâm şehirlerinden fayda elde etmek amacıyla yapılan oryantalist araştırmalar İslâm şehirlerini anlayarak temel kavramsal bir çerçeve oluşturma çabası olmamış, daha çok şehirlerin fiziksel biçimiyle ve fayda elde etmek amacıyla ilgilenmişlerdir.[6] Bu tanımlamalarda İslâm şehri; cami, saray, çarşı ve hamam gibi yapılarla sınırlandırılmıştır.[7] Ayrıca İslâm şehrinin merkezde cami ile başlayıp etrafında mahalleler ile birleşerek meydana gelen organik ve düzensiz yapısı Batı şehirlerindeki gibi kentsel düzeni biçimlendirmemiştir.[8] Ancak Bağdat şehrinin planlı, geometrik düzenli, anıtsal kapılı ve surları ile antik şehirleri anımsatan bir yapısının olması dairesel şehri Batı dünyasının İslâm şehri tanımlarından uzaklaştırmıştır.[9]

Lassner, 1968 yılındaki makalesinde İslâm şehrini iki kategoriye ayırmış olup, birinci kategoride askeri amaçlı ordugâh şehirleri, örneğin Kûfe ve Basra

---

3 Andre Raymond, "İslâm Şehri Kavramı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 03 Ekim 2023); William Marçais, "L'Islamisme et la vie urbaine", *'Academie des inscriptions et Belles-Lettres Comptes Rendus* (1928), 86-100.

4 Raymond, "İslâm Şehri Kavramı".

5 Gustave Edmund Von Grunebaum, "The Structure of Muslim Town", *Islam: Essays In The Nature And Growth Of A Cultural Tradition* (b.y.: Routledge&Kegan Paul Limited Press, 1961), 141-158; Pausanias, *Pausanias, Description Of Greece 10.1-16 - Theoi Classical Texts Library*, çev. W. H. S. Jones (Erişim 22 Ekim 2023).

6 Shabana Hameed, *Evolution in The Design of Islamic Cities* (Iowa: Iowa State University, Yüksek Lisans Tezi, 1991), 16.

7 Grunebaum, "The Structure of Muslim Town", 141-158; Marçais, "L'Islamisme et la vie urbaine", 97-99.

8 Raymond, "İslâm Şehri Kavramı"; Demirci Akyol-Esra, "Discussing the Concept of 'Islamic City' Through the Avariz and Cizye Registers of Aleppo in the Seventeenth Century", *OTAM* 42 (2017), 73-97.

9 Zychowicz-Coghill, "Ideals of the City in the Early Islamic Foundation Stories of Kufa and Baghdad", 147.

gibi, yerleşik düzende olmadıkları için şehir planlamasına ait bütün unsurları ilk kuruluşunda bulunmamış ve şehrin çarşı ve endüstriyel organizasyonları plansız olarak zaman içinde gelişmiştir; ikinci kategoride ise devlet merkezi anlayışıyla bütün unsurları aynı anda planlanan İslâm şehirleri kapsanmış ve Bağdat şehri de İslâm şehri kavramı içinde değerlendirilmiştir.[10]

İbrahim Allawi ise 1988'de yazdığı makalesi ile Bağdat ve Kûfe 'yi birlikte değerlendirerek İslâm şehrinin organizasyon anlayışını tarihten gelen kültürel birikim içinde incelemiştir.[11] Araştırmasına göre; Arap bölgesinde yaşayan toplum, Helenistik dönem sonrası deniz ticaret yolları üzerinden bölgede Mekke gibi metropol şehirler kurmuş fakat bu ticaret yollarını beşinci yüzyıl öncesi Romalılar ele geçirmiş ve bunun bir sonucu olarak kurdukları şehirler gücünü kaybetmiştir. İlerleyen süreçte Arap Yarımadası'nda yaşayanlar tarihten gelen şehirleşme birikimlerini savaşlarda ordunun pratik yerleşim için kullanılmışlardır.[12] Bu bilgiyi göre; İslâm şehirlerini plansız ya da planlı olarak kategoriye ayırmadan kültürel birikime dayalı Mekke şehir organizasyonu ile değerlendirmiştir.[13]

Tarihçi Edward Zychowicz-Coghill, Kûfe ve Bağdat şehirlerini değerlendirdiği makalesinde; Kûfe'nin Medine şehrinin devamı olarak sadece Arap topluluğu tarafından kurulduğunu belirtmiş, Bağdat'ı ise fethedilen yeni topraklardaki birçok etnik grubu içeren ve bölgedeki İran-Irak kozmolojisinden etkilenerek Mekke'ye rakip bir dünya merkezi olma hevesinde şehir olarak ele almıştır.[14] Ancak Abu-Lughod'a göre şehirlerin kurulmasını anlık ya da parçalı bir üretimden ziyade toplumun kültürünü temsil ettiği için şehirleri kültürel bir süreç içinde değerlendirmiştir.[15] Abu-Lughod, İslâm inancının şehir kurma sürecinin iki temel unsuruna dikkat çekerek başlatmaktadır: Birincisi cami, ikincisi güç sahibi bir toplumdur.[16] Bu yaklaşıma göre İslâm şehri, bu iki temel unsurun etrafında kültürel bir sürece bağlı olarak biçimlenmektedir.

---

10 Jacob Lassner, "The Caliph's Personal Domain: The City Plan of Baghdad Reexamined", *Kunst des Orients* 5/1 (1968), 24-36.

11 İbrahim Allawi, "Some Evolutionary and Cosmological Aspects to Early Islamic Town Planning. In Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies.", *In Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies.*, ed. Margaret Bentley Sevcenko (Cambridge, Massachusetts: Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1988), 57-72.

12 Allawi, "Some Evolutionary and Cosmological Aspects".

13 Allawi, "Some Evolutionary and Cosmological Aspects".

14 Zychowicz-Coghill, "Ideals of the City in the Early Islamic Foundation Stories of Kufa and Baghdad", 146-147.

15 Janet L. Abu-Lughod, "The Islamic City–Historic Myth, Islamic Essence, and Contemporary Relevance", *International Journal of Middle East Studies* 19/2 (1987), 172.

16 Abu-Lughod, "The Islamic City–Historic Myth, Islamic Essence, and Contemporary Relevance", 156.

Bildiride, İslâm şehrini temel unsurlar üzerinden değerlendirmek için örneklem olarak seçilen Kûfe ve Bağdat şehirlerinin kuruluş aşamaları tarihi kaynaklardan aktarılarak İslâm şehrinin kavramsal altyapısı ele alınmıştır. Böylece İslâm şehrinin kutsal İslâm şehrinden ordugâh İslâm şehirlerine ve sonrasında metropol İslâm şehrine olan yolculuğu kültürel bir bütünlük içerisinde değerlendirilmiştir. Bildirinin amacı, İslâm şehrinin temel kavramları üzerinden Bağdat'ın organizasyon anlayışı ele alınarak metropol bir İslâm şehri olarak Bağdat'tan elde edilecek birikimi günümüz Müslüman toplumların yaşadığı metropol şehirlere bir perspektif olarak sunabilmektir.

1. Kûfe'nin Kuruluşu

Kûfe'nin kültürel süreci incelendiğinde; şehrin kurulduğu dönemde İslâmiyet fetihlerle genişleme devam etmekteydi ve kurulan yeni şehirler henüz Arap yarımadasından dışarı çıkmamıştı.[17] Buna bağlı olarak, askeri tahkimat amacıyla kurulan yeni şehirler, asker Arap kabileleri haricindeki diğer toplumları içine almamıştı. Ayrıca ordugâh şehirler, geçiçi olarak kurulması nedeniyle yerleşik düzene geçmediği için askeri toplum yapısından dolayı şehir ticaret, sanat ve ilim faaliyetlerinin gelişimine henüz açık değildi. Bu bağlamda Kûfe, İslâm fetihlerini sevk ve idare etmek amacıyla kurulan Basra, Fustat ve Kayrevan ile birlikte ordugâh şehirleri "Düverü'l-hicre" olarak kurulmuştur.[18] Kûfe'nin zaman içinde ordugâh düzenden yerleşik düzene geçmesiyle kamusal alanın diğer sosyal fonksiyonları tamamlanmıştır.

İslâm devletinin fetihlerinin devam ettiği Kādisiye Savaşı (636) sonrasında ordunun konumlandığı bölgedeki rutubet ve sivrisinek sorunu sebebiyle yeni bir şehir kurulması ihtiyacı doğdu.[19] Bu sorunu öğrenen dönemin devlet başkanı ve toplumsal güç sahibi Halife Ömer b. Hattâb Kûfe şehrinin, 638 yılında, güney Irak'ta askerî bir kampın ihtiyacını karşılamak amacıyla kurulmasını talep etmiştir.[20] Sa'd b. Ebû Vakkās susuz çöllerden uzak, Medine ile arasında kara ulaşımı olan ve bataklıklardan yüksekte olacak yeni şehrin fizikî yerini araştırmalar sonucunda tespit etmiş ve şehrin merkez noktasını belirlemiştir.[21] Sa'd b. Ebû Vakkās, tespit edilen merkez noktaya yer-

---

17 Zychowicz-Coghill, "Ideals of the City in the Early Islamic Foundation Stories of Kufa and Baghdad".

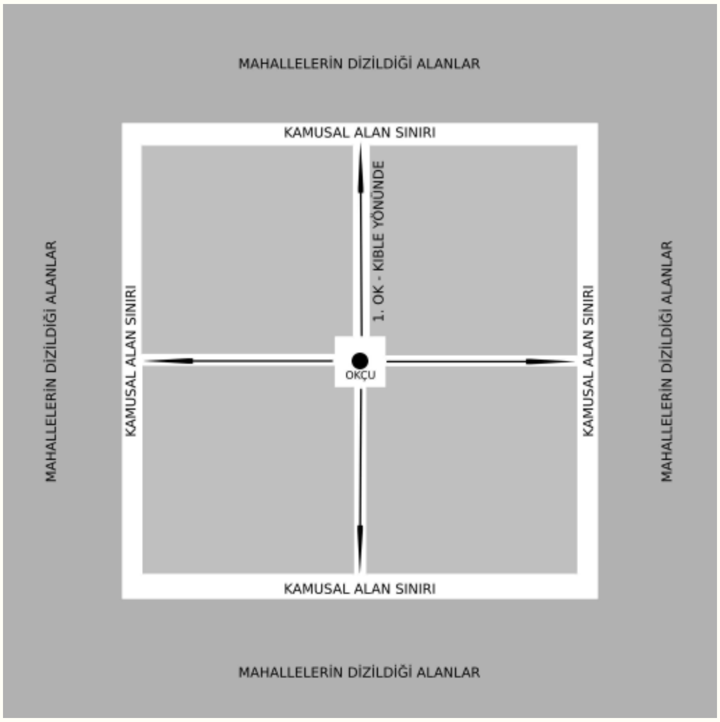
18 Abdülhamit Dündar, "Bir Mezopotamya Şehri Olarak Bağdat: Dairevi Şehrin Kuruluşu ve Mimari Özellikleri", *İslâm Araştırmaları Dergisi* 46 (2021), 29.

19 Casim Avcı, "Kûfe", *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 01 Ekim 2023).

20 Avcı, "Kûfe" (Erişim 01 Ekim 2023).

21 Avcı, "Kûfe".

leştirdiği okçudan okunu önce kıble yönüne sonra da diğer yönlere olmak üzere toplam dört ok attırmıştır.[22] Sa'd b. Ebû Vakkās, okların düştüğü yerleri sınır kabul ederek oluşan düzlemi şehrin kamusal alanı ilan ederek özel evlerin bu alanın dışına yapılmasını istemiştir.[23] Okçunun durduğu merkez noktaya İslâm şehrinin temel kurucu kavramı olan camiyi ve toplumsal gücü temsil eden askerî komuta binası inşâ edilmiştir.[24]



Şekil 1: Kûfe'nin Kamusal Alan Tespiti. Çizen: Mustafa Tutar

Orduyu oluşturan kabileler şehrin merkez kamusal alanı etrafına yerleştirilmiştir.[25] Ordunun merkez etrafına yerleşimi kentsel düzeni ifade etmediği için Şekil 2'de ifade edildiği gibi bir düzen içinde olmadığı kabul edilmektedir.



Şekil 2: Merkez Etrafına Yerleşen Düzensiz İslâm Şehri Eskizi. Çizen: Mustafa Tutar

---

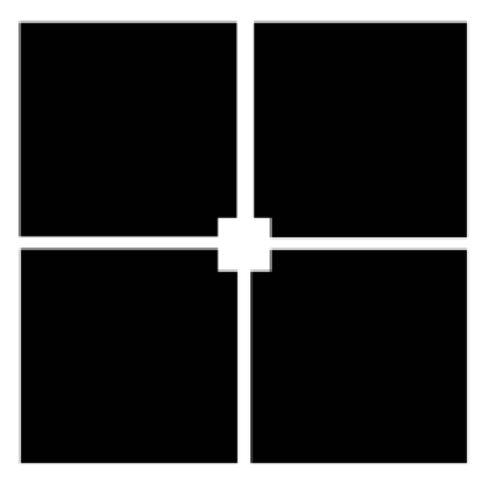
22 K.A.C. Creswell, *Early Muslim Architecture* (Clarendon P, 1969), 1/15–16.

23 Mustafa Sabri Küçükaşçı, "Şehir", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2010), 38/441-446.

24 Allawi, "Some Evolutionary and Cosmological Aspects", 59.

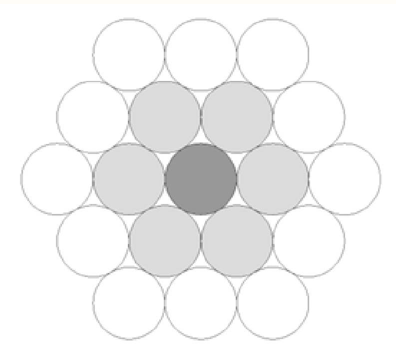
25 Küçükaşçı, "Şehir"; Avcı, "Kûfe".

Ancak Allawi'ye göre merkez kamusal alan içinde kalan cami ve yönetim binası etrafında geometrik bir düzenle oryante olan yerleşim birimlerinden oluşmaktadır.[26] Bu organizasyon anlayışı merkez birime oryante olan 4 ana birim ile toplamda 5 birimden elde edilmektedir.[27] Organizasyon şeması karelerle ifade edildiğinde ise Şekil 3'teki gibi bir düzen elde edilebilmektedir.



Şekil 3: 5'li Kare Sistem Organizasyon Şeması, Kaynak: Allawi (1988).
Çizen: Mustafa Tutar

İlerleyen dönemde merkez birimli ve etrafında 6 yerleşim birimi olan 7'li organizasyon şeması geliştirilmiştir ve 7'li şema gerektiğinde etrafına 12 birim daha alarak gelişime açık bir organizasyon anlayışıdır.[28]

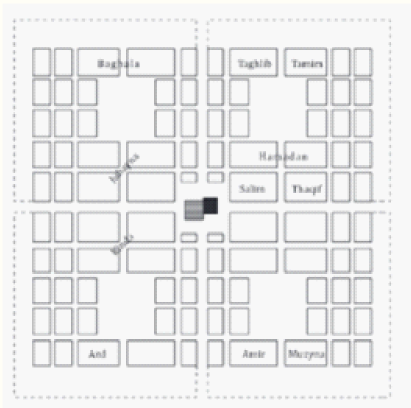


Şekil 4: 7'li Dairesel Sistem Organizasyon Şeması, Kaynak: Allawi (1988),
Çizen: Mustafa Tutar

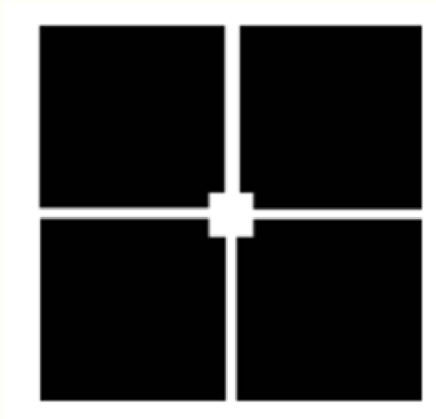
[26] Allawi, "Some Evolutionary and Cosmological Aspects", 58.
[27] Allawi, "Some Evolutionary and Cosmological Aspects", 59.
[28] Allawi, "Some Evolutionary and Cosmological Aspects".

Kûfe şehri, bazı araştırmalara göre Medine örneği ile kurulmuş bir şehirdir.[29] Ancak Allawi, Kûfe 'nin organizasyon anlayışının kavramsal arka planında Mekke şehir anlayışının bir devamı olduğunu savunmuş ve Kûfe'de Mekke'nin organizasyon anlayışının kullanıldığını aktarmıştır.[30]

Şekil 5'te gösterilen Al-Janabi'nin rekonstrüksiyon olarak hazırladığı planında merkez kamusal alan etrafında 4 yerleşim birimi göstermektedir. Al-Janabi'nin çizdiği Kûfe planı, Allawi'nin organizasyon şeması ile yan yana koyulduğunda şehrin 5 birimli bir organizasyon anlayışı ile kurulduğu gözlemlenebilmektedir (Şekil 6).



Şekil ٥: MS ١٧٨ Kûfe Planı, Kaynak: Al-Janabi Akt.: Zychowicz-Coghill (٢٠٢٢)



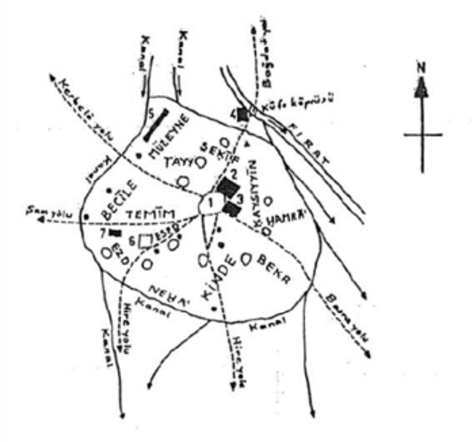
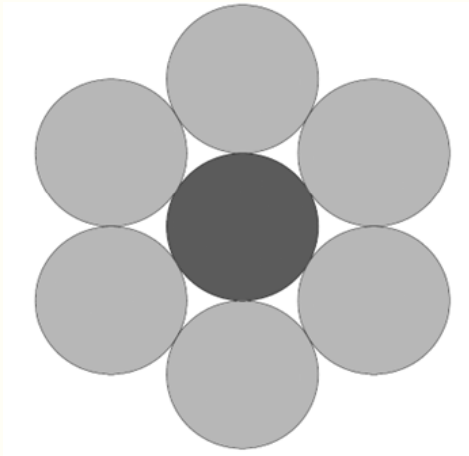
Şekil ٦: ٥ Birimli Organizasyon Şeması Kaynak: Allawi (١٩٩٨), Çizen: Mustafa Tutar

Fakat Allawi, Kûfe'de de kullanılan 7 birimli şemanın Kûfe'nin kuruluşunda kullanıldığını ifade etmiştir.[31] Massignon'un Şekil 7'de gözüken Kûfe yerleşim planı incelendiğinde şehrin merkez alanı etrafında 6 yerleşim birimi gözlemlenmektedir ve bu yaklaşım Allawi'nin Şekil 8'de ortaya koyduğu 7'li organizasyon şemasının karşılık gelmektedir.

29 Küçükaşçı, "Şehir"; Zychowicz-Coghill, "Ideals of the City".

30 Allawi, "Some Evolutionary and Cosmological Aspects", 58-61.

31 Allawi, ""Some Evolutionary and Cosmological Aspects".

	
Şekil 7 (Solda): Kûfe Planı Kaynak: L. Massignon, Exp. du Plan de Kufa, Opera Minora III, Akt.: Can (1996)	Şekil 8 (Sağda): Allawi'nin 7 Birimli Şehir Organizasyon Şeması

Aslında Kûfe şehri, bir organizasyon anlayışından uzak, plansız ve kaotik bir yerleşim yeri değil, İslâm şehrinin Mekke'den gelen organizasyon anlayışı ile kurulmuştur. Böylece İslâm şehirlerinin organizasyon anlayışı Mekke'deki gibi kutsal alan merkezli başlamış ve sonrasında Medine'nin merkezine cami ile yönetim ve çarşı inşâ edilerek kamusal alan merkezli şehir anlayışı ile bütüncül süreçte gelişmiştir. Bu anlayış, Kûfe'de de aynı tarihî süreklilik ve kültürel bir bütünlük içinde devam etmiştir.

2. Bağdat'ın Kuruluşu

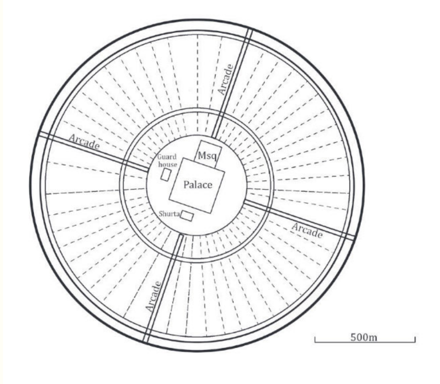
Bağdat'ın kurulduğu dönemde, İslâm dünyası fetihlerle birlikte Arap Yarımadası'nın dışına çıkarak Araplar harici diğer etnik gruplara genişlemiş ve bu grupların da eşit muamele görmek isteyerek Abbâsîler'i iktidar yapmıştır.[32] Abbâsî Halifesi Ebû Ca'fer el-Mansûr asker ve toplumun birlikte yaşayacağı yeni bir şehir kurarak birçok etnik gruba ev sahipliği yaparak ticaret, tarım, üretim gibi ilgi alanlarına sahip metropol bir başkent kurmak istemişti. Halifenin yeni vizyonu ile tasarlanan dairesel Bağdat, gözlerini doğuya çeviren Abbâsîler için simgesel bir İslâm şehri anlayışıyla yola çıkmıştı.[33] Bu vizyona ulaşmak isteyen Mansûr önce şehrin fizikî yerinin tespiti için Dicle ve Fırat hattındaki ana güzergâhlar üzerinde verimli arazilerle çevrili bölgeleri araştırmış, bölgelerin coğrafî, stratejik ve ekonomik bir-

32 Zychowicz-Coghill, "Ideals of the City", 125.

33 Abdülaziz ed-DÛRÎ, "Bağdat," *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Erişim: 1 Ekim 2023).

çok özelliği hakkında raporlar hazırlatarak şehri kuracağı kamusal merkezi bu bilgiler doğrultusunda kararlaştırmıştır.[34]

Mansûr, tespit edilen merkez noktaya bir kazık çaktırmış, bu kazığa bağlanan ip şehrin kurulacağı alanı çevreleyecek kadar uzattırmış sonra merkezin etrafında tam bir daire çizdirmiştir.[35] Bu yöntemle şehrin kamusal alanı dairesel olarak iki boyutlu elde edilmiştir. Bağdat, iç içe iki surdan meydana geldiği için ikinci sur için ipin boyu kısaltılmış ve iki sur arasında kalan kısma şehrin güvenliğini sağlayan hendek yapılmıştır.[36] Böylece şehrin merkez kamusal alanı bu yöntemle belirlenmiştir. Mansûr ayrıca merkezde küçük bir dairesel alan daha işaretleyerek burayı cami ve sarayı için ayırmıştır. Şehrin merkezindeki özel alanda halifenin ve ailesinin güvenliğini sağlayacak muhafız binası haricinde başka bir yapıya müsaade edilmemiştir ve dairesel biçimlenen kamusal alana Kûfe'de olduğu gibi rahbe adı verilmiştir.[37]



Şekil 9: MS 762 Dairesel Bağdat Çizimi Kaynak: Javier Martínez Jiménez, Akt. Zychowicz-Coghill (2022)

Mansûr, şehrin kamusal sınırlarının tespitini İslâm şehrinin temel kavramları üzerinden fakat Kûfe'de Sa'd b. Vakkās gibi ok attırmak yerine merkeze kazık çaktırarak ip ile ölçerek belirlemiştir.[38] Kamusal alan tespit edilirken kazık çakılan merkez noktaya halifenin sarayı ve cami inşâ edilmiştir. Ayrıca Mansûr şehrin kıble ile olan ilişkisini dönemin astronomi bilgisi ile hesaplatmıştır.[39]

---

34 Dündar, "Bir Mezopotamya Şehri Olarak Bağdat"; Allawi, ""Some Evolutionary and Cosmological Aspects"; Zychowicz-Coghill, "Ideals of the City".

35 Dündar, "Bir Mezopotamya Şehri Olarak Bağdat", 16.

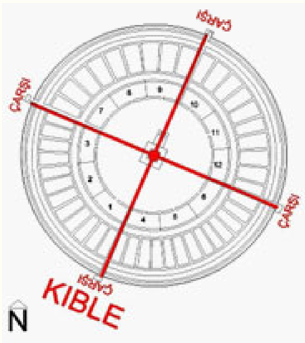
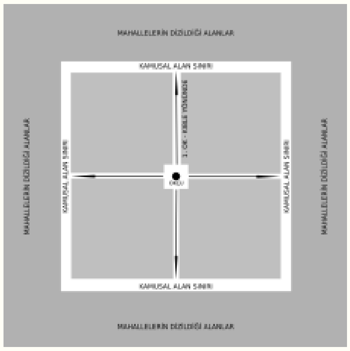
36 Dündar, "Bir Mezopotamya Şehri Olarak Bağdat", 16.

37 Dündar, "Bir Mezopotamya Şehri Olarak Bağdat", 41; Avcı, "Kûfe "; Abdülaziz ed-DÛRÎ, "Bağdat" (Erişim 01 Ekim 2023).

38 Allawi, "Some Evolutionary and Cosmological Aspects".

39 Allawi, ""Some Evolutionary and Cosmological Aspects".

Şehrin merkezine birisi kıble aksına gelecek şekilde 2 adet ışınsal yol açılarak Şekil 10'daki gibi merkeze ulaşım sağlanmıştır.[40] Şekil 11'de Kûfe merkez kamusal alan ile karşılaştırıldığında temel kurucu kavramların iki şehirde de aynı olduğu sadece biçimlenmesinin farklı olduğu gözlemlenebilmektedir.

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>
</td>
</tr>
<tr>
<td>Şekil ۱۰: Bağdat'ın Kamusal Merkezi</td>
<td>Şekil ۱۱: Kûfe'nin Kamusal Merkezi,
Çizen: Mustafa Tutar</td>
</tr>
</table>

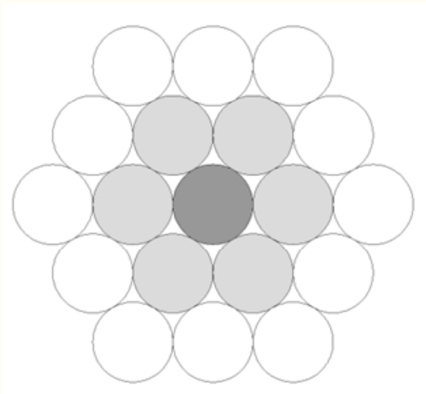
Bağdat'ın kamusal alanın belirlenmesi İslâm şehri açısından değerlendirildiğinde; toplumda güç sahibi Halife Mansûr, bir merkez noktadan başlayarak kamusal alanı dairesel olarak belirlemiş ve merkezine sarayını ve camiyi yerleştirmiştir. Ayrıca İslâm şehrinin diğer bir unsuru olan çarşı da Bağdat'ın kurulduğu ilk yıllarda dört giriş kapısında konumlandırılmıştır.

Abbâsîler, önceki İslâm devleti yönetimlerine kıyasla daha gelişmiş bir devlet idaresine sahip olmuşlardı. Bu gelişmeler, kamusal alanda saray ve beytülmâl ile Hazânetü's-silâh, Dîvânü'r-resâil gibi birçok kamu binasına olan ihtiyacı beraberinde getirmiştir.[41] Mansûr'un inşâ ettiği dairesel alan İslâm devletinin ihtiyacı olan yeni bir kamusal merkezdir çünkü bu alanda özel yerleşime müsade edilmemiştir. Bağdat'ın dairesel biçimlenmesi, Kûfe'nin de sahip olduğu kamusal merkez alanın güvenlik amaçlı sur ve hendek ile çevrelenerek korunaklı bir yapıda elde edilmiş hâlidir.

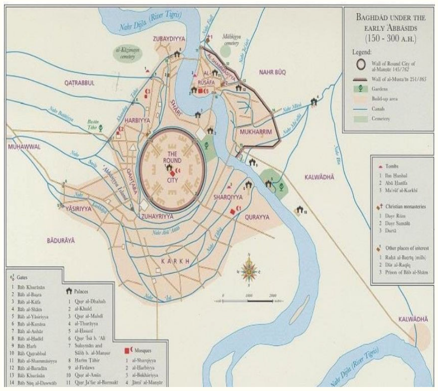
Zychowicz-Coghill'e göre de Bağdat şehri dairesel formda çift surlarla çevrelenmiş merkezi bir saray-kent etrafında düzenlenmiş yerleşim birimlerinden oluşuyordu.[42] Bağdat'ın dairesel kamusal merkezinin etrafında özel mülklerin yerleşimi için tercih edilen organizasyon şeması Kûfe'de kullanı-

40 Allawi, ""Some Evolutionary and Cosmological Aspects".
41 Dündar, "Bir Mezopotamya Şehri Olarak Bağdat", 38.
42 Zychowicz-Coghill, "Ideals of the City", 139.

lan 7 birimli organizasyon anlayışıdır.[43] Metropol şehir vizyonu ile kurulan Bağdat için bu organizasyon anlayışı gerektiğinde çevresine ek birimler alarak kolaylıkla şehri büyütebilmektedir. Şehir böylece kare sistemin büyüme kısıtlamalarını kaldırarak metropol İslâm şehri anlayışını kamusal merkezi koruyarak gerçekleştirebilmiştir.



Şekil 12 (Solda): Bağdat'ın 7'den başlayarak çevresine 12 birim daha alarak genişleyebilen metropol organizasyon anlayışı, Kaynak: Allawi Çizen: Mustafa Tutar



Şekil 13 (Sağda): MS 772-922 Bağdat Planı, Kaynak: Researchgate Map of Baghdad

İlerleyen süreçte Bağdat şehri; tarım, ticaret, ulaşım, sanayi üretimi gibi birçok özel ilgi alanları sayesinde hızlı gelişerek göç kabul etmiş ve dairesel merkez etrafında oluşan yeni yerleşim birimleriyle büyümüştür. 9. ve 10. yüzyıllarda tarihinin en parlak dönemini yaşayan şehrin nüfusu 1,5 milyona ulaşarak metropol olmuştur. Ayrıca Bağdat'ın 10. yüzyılda, özel yerleşim birimlerinde dairesel kamusal merkez gibi katı geometrik bir düzen bulunmamaktadır (bk. Şekil 13). Bağdat şehri Kûfe ile benzerlik göstererek, organik ve topografya ile uyumlu kamusal merkez etrafında 7'li sistemi benimseyerek gelişmiştir. Halife Mansûr'un vizyonu ile kurulan Bağdat'ın sahip olduğu bu imkânlar sayesinde İslâm medeniyetinin simgesi olma amacına ulaşarak bir metropol İslâm şehri olduğu ifade edilebilir.

Sonuç

Bağdat şehrinin temel kurucu unsurları Kûfe şehri ile birlikte değerlendirilmiştir. Bunun sonucunda her iki şehirde de İslâm şehrinin organizasyon

---

43 Allawi, "Some Evolutionary and Cosmological Aspects".

şemasının kavramsal arka planında İslâm'ın gücünü temsil eden toplumun, şehri cami merkezli kamusal alanda kurma ve geliştirme anlayışının bulunduğu gözlemlenmiştir. Ancak İslâm şehirleri, toplumsal gücün sahip olduğu teknik ve iktisâdî imkanlar nispetinde merkez kamusal alan etrafında biçimlenerek gelişmektedir. Bu durum, Kûfe gibi başlangıçta ordugâh ihtiyacına binaen oluşan ve sonrasında gelişen şartlara göre organik olarak evrilerek gerçekleşebilmekte ya da Bağdat gibi güç sahibi bir halifenin elindeki teknik ve iktisâdî imkânları kullanarak tek seferde planlı bir organizasyon ile kurulabilmektedir. Bu bağlamda her iki şehir, bir başka kültürden alınmış bir şehir örneği olarak değerlendirilmemektedir; iki şehir de Mekke şehrinin bir devamı olarak İslâm şehri kavramını biçimlendirme çabasıdır. Böylece Mekke'de kamusal/kutsal merkez ile başlayan İslâm şehri kavramı Kûfe'de kamusal merkezin çevresinde asker toplumu alarak devam etmiş ve Bağdat'ta her etnik gruptan toplumun dairesel kamusal merkez etrafına yerleşim birimlerini alarak kültürel süreç içinde metropol olarak gelişmiştir.

Abbâsîlerin İslâm şehrinin temel kavramları üzerinden Bağdat'ta denediği metropol anlayışı, İslâm toplumunu askeri genişlemeye ve haraç toplamaya bağımlılıktan kurtararak şehirlerin özel ilgi alanlarından kentsel gelişime ve endüstriyel üretimden yatırıma kadar İslâm şehri anlayışının gelişmesinde önemli bir dönüm noktası olmuştur.[44] Bağdat, klasik İslâm şehrini oryantalistlerin çizdiği kalıpların dışına taşıyarak metropol İslâm şehrine ait önemli bir örnektir. Ancak bildirinin temel çıktısı, Bağdat'ı kategorik olarak bir yere konumlandırmak veya Abbâsîlerin metropol şehri denemesini övgücü yaklaşımla değerlendirmek değil, Kûfe ve Bağdat'ın kamusal merkezli organizasyon şemasını İslâm inancının temel kavramlarıyla birlikte metropol şehir ölçeğinde ele alabilmektir. Böylece günümüzde bir yağ lekesi gibi merkezsiz, sınırsız ve tanımsız büyüyen metropol şehirleri için İslâm toplumunun kendi kavramları üzerinden bir bakış açısı sağlayarak toplumun sahip olduğu iktisâdî ve teknik imkânlar içinde metropol bir İslâm şehri tekrar değerlendirilebilir.

Kaynakça

Abu-Lughod, Janet L. "The Islamic City–Historic Myth, Islamic Essence, and Contemporary Relevance". *International Journal of Middle East Studies* 19/2 (1987), 155-176. \url{www.jstor.org/stable/163352}

[44] Allawi, "Some Evolutionary and Cosmological Aspects", 61.

Akyol, Demirci Esra. "Discussing the Concept of 'Islamic City' Through the Avariz and Cizye Registers of Aleppo in the Seventeenth Century". *OTAM Ankara* 42 (2017), 73-97. https://doi.org/10.1501/OTAM_0000000728

Al-Azzawi, Subhi. "Symbolisms in the Planning of the Round City of al-Mansûr (Madinat al-Salam) in Baghdad" 1 (2011), 75-123.

Allawi, İbrahim. "Some Evolutionary and Cosmological Aspects to Early Islamic Town Planning. In Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies." *In Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies.* ed. Margaret Bentley Sevcenko. 57-72. Cambridge, Massachusetts: Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1988.

Avcı, Casim. "Kûfe ". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim 01 Ekim 2023. https://İslâmansiklopedisi.org.tr/Kûfe

Can, Yılmaz. "İlk İslâm Şehirlerinin İki Önemli Unsuru: Cuma Mescidi Darü'l-İmara İkilisi Üzerine Bir Değerlendirme". *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 8/8 (01 Eylül 1996), 123-134. https://doi.org/10.17120/omuifd.73395

Creswell, K.A.C. *Early Muslim Architecture*. Clarendon P, 1969.

Abdülazîz ed-Dûrî. "Bağdat". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim 01 Ekim 2023. https://İslâmansiklopedisi.org.tr/bagdat

Dündar, Abdülhamit. "Bir Mezopotamya Şehri Olarak Bağdat: Dairevi Şehrin Kuruluşu ve Mimari Özellikleri". *İslâm Araştırmaları Dergisi* 46 (03 Ağustos 2021), 1-58. https://doi.org/10.26570/isad.815760

Grunebaum, Gustave Edmund Von. "The Structure of Muslim Town". *Islam: Essays In The Nature And Growth Of A Cultural Tradition*. 141-158. b.y.:Routledge&Kegan Paul Limited Press, 1961.

Hameed, Shabana. *Evolution in the design of Islamic cities*. Iowa, USA: Iowa State University, Yüksek Lisans Tezi, 1991. https://doi.org/10.31274/rtd-180813-8367

Kan, Kadir. *Abbâsîlerin Birinci Asrında Bağdat*. Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010.

Küçükaşçı, Mustafa Sabri. "Şehir". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 38/441-446. İstanbul: TDV Yayınları, 2010. https://İslâmansiklopedisi.org.tr/sehir#1

Lassner, Jacob. "The Caliph's Personal Domain: The City Plan of Baghdad Reexamined". *Kunst des Orients* 5/1 (1968), 24-36. https://www.jstor.org/stable/20752346

Marçais, William. "L'Islamisme et la vie urbaine". L'*Academie des inscriptions et Belles-Lettres Comptes Rendus,* 86-100.

Pausanias. *Pausanias, Description Of Greece 10.1-16 - Theoi Classical Texts Library*. çev. W. H. S. Jones. Erişim 22 Ekim 2023. https://www.theoi.com/Text/Pausanias10A.html

Raymond, Andre. "İslâm Şehri Kavramı". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim 03 Ekim 2023. https://İslâmansiklopedisi.org.tr/sehir

Yiğit, İsmail. "Bağdat'ın Kuruluşuyla İlgili Rivayetler Üzerinde Bir Değerlendirme". *İslam Medeniyetinde Bağdat (Medînetü's-Selâm) Uluslararası Sempozyum, 07-08-09 Kasım 2008* 1 (2011), 39-54,

Zychowicz-Coghill, Edward. "Ideals of the City in the Early Islamic Foundation Stories of Kufa and Baghdad". *Rome and the Colonial City: Rethinking the Grid*. ed. Sofia Greaves - Andrew Wallace-Hadrill. 123-150. b.y.: y.y., 2022. https://www.academia.edu/77661313/Ideals_of_the_City_in_the_Early_Islamic_Foundation_Stories_of_Kufa_and_Baghdad

KUR'AN'DA VE HZ. PEYGAMBER'İN SÜNNETİNDE KIYAFET VE ESTETİK

HAYDAR GÜNGÖR[1]

Özet

Estetik, felsefî bir kavram olmakla birlikte genel anlamda, güzel, iyi ve hoş gibi kelimelerle tanımlanmakta, kıyafet ise örtünmekten süslenmeye kadar çok geniş bir alanı kapsamaktadır. İslâm, kıyafeti önce bir örtünme aracı olarak görmekle birlikte güzel giyinmeye ve estetik görünmeye de önem vermektedir. Çalışmamızda öncelikle Kur'an'da kıyafetle ilgili âyetler tespit edilip, incelenmiş, akabinde Hz. Peygamber'in konuyla ilgili tavsiye ve uygulamaları temel hadis kaynaklarından toplanmıştır. Ayrıca konuyla ilgili günümüzde yazılan müstakil eserler de çalışmamıza dahil edilmiştir. Yüce Allah, Kur'an'da insanların vücutlarını örtmeleri için güzel elbiseler var ettiğini belirtirken, toplum içerisine çıktıklarında güzel (estetik) kıyafetlerle dışarı çıkmaları gerektiğini vurgulamaktadır. Ayrıca insanlara sunulan güzel ve temiz rızıkları kimsenin yasaklayamayacağını da bildirmektedir. Kur'an'da konuyla ilgili olarak serâbîl (سربال ج سرابيل), zîne (الزينة), cilbâb (جلباب ج جلابيب) ve esâs (اثاث) kelimeleri bulunmaktadır. Yüce Allah bu kelimelerle Müslümanların kullandıkları veya kullanmaları gereken kıyafetlerle ilgili temel tanımlamalar yapmaktadır. Hz. Peygamber'in kıyafetle ilgili hadislerinin temelinde ise kıyafetlerin temiz ve estetik görünmesi yatmaktadır. Nitekim o sökük ve yırtık kıyafetlerle toplum içerisine çıkılmaması gerektiğini belirtmekte, özellikle Cuma namazına gelirken temiz ve güzel (estetik) kıyafetlerle mescide gelinmesini arzu etmektedir. Ayrıca gösterişli ve şatafatlı kıyafetlerden de uzak durulmasını iste-

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Sinop Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Hadis Anabilim Dalı, Sinop Türkiye, haydargungor01@gmail.com Orcid No: 0000-0002-9561-0535.

miştir. Hz. Peygamber, kendi hayatında izâr, ridâ, hibere, cübbe, mırt, hamîsa ve kamîs ismi verilen kıyafetleri kullanmıştır. Bu kıyafetlerin bazılarında şerit halinde çizgiler bulunurken, bazılarında ise kare şeklinde geometrik şekiller yer almakta, bir kısmında ise herhangi şekil bulunmaksızın düz ve sade olduğu görülmektedir. Renk konusunda ise öncelikle o beyaz rengi tercih ederken siyah, kırmızı ve sarı renkli elbiseleri kullandığını da görmekteyiz. Fakat o hangi çeşit kıyafet giyerse giysin onun kıyafetleri temiz ve düzgün olurken aynı zamanda göze hoş gelmesi ve estetik olması kıyafetlerinin ayrılmaz bir özelliğidir. Sonuç olarak Kur'an'da ve Hz. Peygamber'in sünnetinde kıyafet, temiz ve sağlam olmakla beraber estetik görünmesi de kıyafetin temel unsurlarından birisidir.
Anahtar Kelimeler: Sünnet, Kıyafet, Estetik, Renk, Şekil

CLOTHING AND AESTHETICS IN THE QURAN AND THE SUNNAH OF THE PROPHET

Abstract

Although aesthetics is a philosophical concept, it is generally defined with words such as beautiful, good and pleasant, and clothing covers a wide range of areas, from covering to adornment. Islam, while primarily viewing clothing as a means of covering, also emphasizes the importance of dressing well and looking aesthetically pleasing. In our study, firstly, the verses related to clothing in the Qur'an were identified and analysed, and then The Prophet's recommendations and practices on the subject have been collected from the main hadith sources. In addition, independent works written today on the subject are also included in our study. In the Qur'an, Almighty Allah states that he has made beautiful clothes for people to cover their bodies, It emphasises that they should wear beautiful (aesthetic) clothes when they go out in public. It also declares that no one can forbid the good and pure sustenance offered to people. In the Quran, there are words related to the subject: serâbîl (سربال ج سرابيل), zîne (الزينة), jilbâb (جلباب ج جلابيب) and esâs (اثاث). With these words, Almighty Allah makes basic definitions about the clothes that Muslims use or should use. The basis of the Prophet's hadiths on clothing is the clean and aesthetic appearance of clothes. As a matter of fact, he states that one should not go out in public with ripped and torn clothes, and he wishes to come to the mosque with clean and beautiful (aesthetic) clothes, especially when coming to Friday prayers. He also asked that ostentatious and gaudy clothes be avoided. In his own life, the Prophet used clothes called izâr, ridâ, hibere, robe, murt, hamîsa and kamîs. Some of these clothes have stripes in the form of stripes, some have square geometric shapes, and some are plain and plain without any shapes.When it comes to color, we see that while he primarily prefers white, he also uses black, red and yellow colored dresses. But no matter what kind of clothes he wears, his clothes must be clean and neat, while at the same time being pleasing to the eye

and aesthetic are an integral feature of his clothes. As a result, in the Qur'an and in the Sunnah of the Prophet, the aesthetic appearance of clothing is one of the basic elements of clothing, as well as being clean and sound.
Keywords: Sunnah, Clothing, Aesthetics, Colour, Shape

Giriş

Estetik kelimesinin kaynağı Latince'deki "duyum, duygular" anlamına gelen "aisthesist" kelimesidir. İngilizce'ye de Latince'den geçtiği anlaşılan bu kelime "güzellik ilmi" anlamına gelen "aesthetic" kelimesine dönüşmüştür.[2] Kelimenin Osmanlıca karşılığı ise "ilmü'l-cemâl" güzellik ilmidir. Aynı zamanda kelime, süslenmek zînetlenmek mânasına da gelmektedir.[3] Kelime Arapça'da ise "جميل/ cemîl" kelimesinin karşılığı olarak kabul edilmekte ve "kişiye sevinç ve hoşluk veren his" anlamına gelmektedir.[4] Nitekim Hz. Peygamber "*Allah cemîldir, cemîl olanı sever*." buyururken[5] burada Allah'ın güzel/estetik olanı seveceğini bildirmektedir.

Araştırmamızda, estetik kelimesini süslenmek mânasının yanında kişiye veya ona bakan kimseye güzel görünen, hoşluk veren, iğreti gelmeyen anlamında kullanıp bunu kıyafet konusu üzerinden değerlendireceğiz.

Araştırmamıza öncelikle Kur'an'daki kıyafetle ilgili âyetlerin incelemesini yaparak başlayacağız. Daha sonra Peygamber döneminde kullanılan kıyafetler hakkında bilgi verip Allah Resûlü'nün kıyafet konusundaki hadisleri ışığında estetik ilkeleri ortaya koymaya çalışacağız.

1. Kur'an'da Kıyafet ve Estetik

Allah Teâlâ kıyafetleri insanoğluna mahrem yerlerini örtmeleri için indirdiğini bildirirken aynı zamanda bir süslenme aracı olarak da gönderdiğini belirtmektedir. Ayrıca Müslümanların mescitlere giderken güzel kıyafetlerini giyerek gitmeleri gerektiği ve haram kılma yetkisinin de kendisinde ol-

---

2 Beşir Ayvazoğlu, "İlmü'l-Cemâl" *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 22/146; Osman Mutluel, *Kur'an ve Estetik* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2016) 21.

3 Âsım Efendi, *el-Okyânûsu'l-Basît fî Tercemeti'l-Kâmûsi'l-Muhît (Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi)* (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2013), 5/4403.

4 *el-Mu'cemu'l-vasît* (Mısır: Mektebetu Şurûku'l- Düveliyye, 1425) 136.

5 Ebü'l-Hüseyn Müslim b. el-Haccâc b. Müslim el-Kuşeyrî, *el-Câmiu's-sahih*, thk. M. Fuad Abdulbaki (Kahire: Dâru İhyâu'l-Kutubil Arabiyye, 1326/1918), "İman" 39 (No:91); Ahmet b Hanbel, Ebû Abdillâh Ahmed b. Muhammed b. Hanbel eş-Şeybânî, *Müsned*, thk. Şuayb Arnaud (Beyrut: Müessesetü'r-Risale, 1416/1995), 6/138, (No: 3789).

duğunu, ayrıca kadınların evlerinin dışına çıktıklarında ona uygun kıyafet giymeleri gerektiğini de vurgulamaktadır.

Kur'an'da kıyafetin, elbise anlamına gelen; "لباس / libâs, ثياب / siyâb ve كسوة / kisve"; güzel kıyafet ve süs anlamın gelen " زينة / zîne"; giyim eşyası, elbise veya zırh anlamına gelen "سربال / serâsbîl"; uzun örtü anlamına gelen "جلباب/ cilbâb" ile karşılık bulduğunu görmekteyiz. Şimdi bunları kullanışlarına göre incelemeye çalışalım.

1.1. Setr-i Avret Olarak Kıyafet

Kur'ân-ı Kerîm'de "لباس / elbise" kelimesi ve türevleri pek çok âyette kullanılmaktadır. Bunların başında Allah Teâlâ'nın insanların mahrem yerlerini örtülmeleri için elbise var ettiğini ifade ettiği âyet gelmektedir. Âyet-i kerîme şöyledir: "يَا بَنِي آدَمَ قَدْ أَنْزَلْنا عَلَيْكُمْ لِباساً يُوارِي سَوْآتِكُمْ وَرِيشاً وَلِباسُ التَّقْوى ذلِكَ خَيْرٌ / Ey İnsanoğlu size mahrem yerlerinizi örtecek ve süsleneceğiniz elbise indirdik. Takvâ elbisesi daha hayırlıdır."[6]

Tefsirlerde âyetin sebeb-i nüzûlü olarak Arapların Kâbe'yi çıplak olarak tavaf etmeleri gösterilmekte ve mümin olsun veya müşrik olsun onlar için elbiseler var ettiğini ancak bu kıyafetlerle Kâbe'yi tavaf etmeleri gerektiği belirtilmektedir.[7]

Âyette geçen "قدأَنْزَلْنا / indirdik" kelimesinden maksadın kıyafetlerin hammaddesi olan nebatatın yağmurlar sayesinde var olduğunu ve bu nebatatla kıyafetlerin üretildiği ifade edilmektedir.[8] İbn Kesîr (öl. 774/1373) âyette üç çeşit kıyafetten bahsedildiğine işaret eder. Buna göre libâs kelimesiyle mahrem yerleri örtecek ve setr-i avreti yerine getirecek olan zorunlu olan kıyafet; ikincisi ريش / rîş kelimesiyle bir süslenme aracı olarak kullanılan kıyafet; üçüncüsü ise "takvâ kıyafeti" ki insanı günah işlemekten koruyan kıyafet kastedilmiştir.[9] Bu mânevî kıyafet de "sâlih amel"dir.[10] Maddî anlamdaki elbise mahrem yerlerimizi örterken takvâ elbisesi de ruhumuzu hem kötü

---

6 el-A'râf 7/26.

7 "كان ناس من العرب يطوفون بالبيت عراةً، ولا يلبس أحدهم ثوبًا طاف فيه" Bk. Taberî, Ebû Ca'fer Muhammed b. Cerîr b. Yezîd el-Âmülî et-Taberî el-Bağdâdî, *Câmiu'l-Beyân an Te'vîli Âyi'l-Ḳur'ân*, thk. Abdülmuhsin et-Türkî (Kahire: Hıcr, 1422/2001) 12/361.

8 Fahreddin er-Râzî, *Mefâtîhu'l-Gayb* (Beyrut: Dâru'l-Fikr, 1401/1981), 14/55.

9 Ebü'l-Fidâ' İmâdüddîn İsmâîl b. Şihâbiddîn Ömer b. Kesîr b. Dav' b. Kesîr, *Tefsîru'l-Kur'âni'l-azîm*, thk. M. Huseyn Şemseddin (Beyrut: Dâru'l-kutubi'l-ilmiyye, 1419), 3/359; *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir, haz. Komisyon* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2020), 2/513-514.

10 Fahreddin er-Râzî, *Mefâtîhu'l-Gayb*, 14/55.

duygulardan korumakta hem de ruhumuzun tezahürü olan davranışlarımızın daha estetik olmasını sağlamaktadır.

Kurtubî (öl. 671/1273) âyetin tefsirinde setr-i avretin neresi olduğuyla ilgili görüşleri zikretmektedir. Ayrıca üçüncü bir kıyafet olarak zikrettiğimiz "takvâ giysisi" hakkında Yüce Allah'ın huzurunda tevazu ve ibadete vesile olan yün ve kıldan yapılan elbiseleri giyerek çıkmak şeklinde anlayanlar olduğunu, fakat doğru olan görüşün burada bir istiare sanatının olduğu ve Allah'ın emir ve yasaklarına uyma konusundaki titizliğin takvâ giysisi olarak belirtildiğini zikretmektedir. [11] Kurtubî, aynı zamanda kişi kaliteli elbiseler giyerek de takvâya ulaşabileceğini belirtmektedir. [12] Arkasından gelen âyette de setr-i avretin yerine getirilmemesinde şeytanın parmağının olduğu ve onun telkini sonucu Âdem ve Havvâ'nın mahrem yerlerinin ortaya çıktığı şöyle anlatılmaktadır: "*Ey Âdemoğulları! Şeytan, anne ve babanızı ayıp yerlerini birbirine göstermek için elbiselerini soyarak cennetten çıkardığı gibi sizi de aldatmasın.*"[13]

Âyet "لَا يَفْتِنَنَّكُمُ الشَّيْطَانُ/ *Şeytan sizi aldatmasın, sizi fitneye düşürmesin.*" şeklinde başlamakla meselenin Hz. Âdem ve Havvâ zamanında kalmadığını bildirmektedir. Kurtubî, âyetin setr-i avret için delil olduğunu beyan ederken "*Şeytan sizi aldatmasın.*" ifadesini "Şeytan sizi dininizden uzaklaştırmasın." şeklinde anlamaktadır.[14]

Taberî, (öl. 310/923) de âyetin tefsirinde aynı sûrenin 32. âyetinde geçen "*Kim Allah'ın kulları için çıkardığı zîneti haram kıldı?*" ifadesinden yararlanarak "Allah'ın güzel kıyafet alıp kullanmayı yasaklamadığını ancak soyunmayı terk etmeyi emrettiğini" belirtmektedir. [15] Ayrıca bu emre uymanın "Allah'a iman, itaat ve O'nun emirlerine uymakla mümkün olduğunu, eğer şeytana uyulursa Hz. Âdem ve Havvâ gibi çıplak bir şekilde bırakılabileceğini" söylemektedir.[16]

Aslında aynı sûrenin 22. âyetinde hâdisenin başı anlatılmakta, Hz. Âdem'in ve Havvâ'nın şeytanın vesvesesi üzerine yasak ağaca yaklaşmalarıyla çıplak kalmaları, Yüce Allah'ın fıtraten vermiş olduğu hayâ duygusunun ortaya çıkıp ellerine geçirdikleri yapraklarla mahrem yerleri örtmeye çalıştıkla-

---

11 Ebû Abdillâh Muhammed b. Ahmed b. Ebî Bekr b. Ferh el-Kurtubî, el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'ân*, thk.Abdullah b. Abdul Muhsin et-Türkî (Beyrut: Muessetu'r-risâle, 1427/2006), 9/186.

12 Kurtubî, el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'an*, 9/186.

13 el-A'râf 7/27.

14 Kurtubî, el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'ân*, 9/188.

15 Taberî, *Câmiu'l-Beyân an Te'vîli Âyi'l-Ḳur'ân*, 10/130.

16 Taberî, *Câmiu'l-Beyân an Te'vîli Âyi'l-Ḳur'ân*, 10/130.

rı anlatılmaktadır.[17] İnsanın kıyafetle olan birlikteliğinin bu şekilde başladığını söylememiz mümkündür.

1.2. Ödül Olarak Zikredilen Kıyafetler

Kur'an'da kıyafet, avret yerlerinin örtülmesinde kullanılan bir örtünün yanı sıra bir ödül aracı olarak da bahsedilmektedir. Birçok âyette cennetliklerin üzerlerine giydikleri ve farklı adlarla isimlendirilen ipek kıyafetlerden söz edilmektedir.

Yüce Allah, Kur'an'da iki farklı âyette, cennete giden mü'minlerin elbiselerinin ipekten olduğunu "ولباسهم فيها حرير / *Orada onların elbiseleri ipektendir.*" şeklinde ifade etmektedir.[18] Ayrıca diğer iki âyette de sündüs ve istebraktan mâmul elbiseler giyecekleri haber verilmektedir. Her iki âyette yer alan ifade şöyledir: "وَيَلْبَسُونَ ثِيَاباً خُضْراً مِنْ سُنْدُسٍ وَاِسْتَبْرَقٍ" / *Onlar yeşil ince ve kalın ipekten mâmul elbiseler giyerler*. [19]İstebrak ve Sündüs kelimeleri anlamlarına baktığımızda bunun bir dokuma çeşidi olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Sözlüklerde istebrak kelimesinin kalın dokunmuş ipekli kumaş olduğu söylenirken bazıları kelimenin Farsça olduğunu, bazıları ise "برق / berk" kelimesinden türediğini söylemişlerdir.[20] İbn Manzûr ise kelimenin Farsça olduğunu söyledikten sonra "sık ve kalın dokunmuş elbise veya ipek ve ibrişimden dokunan kalın sırmalı bir kıyafet" olarak tanımlamaktadır.[21] Sündüs "سندس" kelimesi ise ince (rakîk), zayıf ve narin mânalarına gelmekte olup ince dokunmuş ipek mânasında yeşil taylasan olduğu belirtilmektedir.[22] Taberî de dibacesi ince ipekten olan kıyafet diye zikretmektedir.[23] Yüce Allah Kur'an'da bu kıyafetlerden bahsettiğine göre dönemin insanlarının da bu kıyafetler hakkında bilgi sahibi olduklarını düşünmekteyiz. Nitekim Hz. Peygamber'in, kendisine hediye edilen sündüs bir cübbeyi Hz. Ömer'e gönderdiği, hadis kitaplarında yer almaktadır.[24]

Sonuç olarak ipekli kıyafetlerin, Hz. Peygamber döneminde de kıymetli ve hükümdarların giyebileceği kıyafetlerden olduğu anlaşılmaktadır. Kur'an'da da bu kıyafetlerin cennetliklere sunulan hediyeler içerisin-

---

17 el-A'râf, 7/22, 27.
18 el-Hac 22/23; Fâtır 35/33.
19 el-Kehf 18/31; ed-Duhân 44/53.
20 Mütecim Âsım Efendi, *Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi*, 4/391.
21 İbn Manzûr, *Lisânu'l-arab* (Beyrut: Dâru's sadr, ts.) 10/5.
22 İbn Manzûr, *Lisânu'l-arab*, 6/107; Kurtubî, el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'ân*, 13/266.
23 Taberî, *Câmiu'l-Beyân an Te'vîli Âyi'l-Ḳur'ân*, 15/243.
24 Müslim, "Libas", 2, (No. 20).

de zikredilmiş olması, cennetliklere sündüsden ve istebraktan dokunmuş kumaşlardan elde edilen elbiselerin veriliyor olması kıyafetlerin kıymetli oldukları gösterilmiş olmaktadır.

1.3. Estetik ve Kaliteli Elbise Kullanımı

Allah Teâlâ, A'râf sûresinin 26. âyetinde kıyafetin üç farklı amacından bahsedilmektedir. Bunlardan biri, mahrem yerlerin örtülmesinde kullanılan sade bir kıyafet "يواري سوأتكم" "الساتر للعورة", ikincisi "الريش" yani güzellik ve süslenme aracı olarak kullanılan kıyafet "لباس الزين", üçüncüsü ise "takvâ giysisi "لباس التقوى" ki bunun hepsinden daha hayırlı belirtilen kıyafet.

Müfessirler bu âyeti setr-i avretin farziyeti için delil olduğunu söylerken[25] ريش / rîş kelimesi ise yaşayıştaki bolluk bereket anlamına geldiği gibi elbisenin üzerindeki örtünün kisve mânasına geldiğini de zikretmektedirler. [26]

Âyet her ne kadar Câhiliye Araplarının Kâbe'yi çıplak tavaf etmelerinin yanlışlığını beyan ederken aynı zamanda birikim sahibi kişilerin de güzel kıyafet giymeleri veya estetik görünmeleri konusunda bir sıkıntının olmadığını hatta bu varlığı da kendisinin verdiğini ifade etmektedir. Yine aynı sûrenin 31. âyetinde de Müslümanlara mescide gitmeleri halinde "خذوا زينتكم عند كل مسجد" güzel/estetik kıyafetleri giyerek gitmeleri istemektedir. Kurtubî (öl. 671/1273) âyette geçen zîne kelimesinin anlamı konusunda farklı görüşlerin varlığından bahsederek Hz. Ömer'in "*Allah, sizin elinizi genişlettiğinde siz de elbiseler konusunda geniş davranın. Bir kimse birden fazla giysisi varsa onu giysin…*" sözünü nakletmektedir.[27] Aslında Hz. Ömer, burada Hz. Peygamber'in "*Şüphesiz ki Allah, verdiği nimetinin eserini kulunun üzerinde görmekten hoşlanır.*"[28] hadisini farklı bir üslûpla ifade etmektedir.

Ayrıca Kurtubî bu âyetin Müslümanların Cuma ve bayram günlerinde kaliteli düzgün ve estetik kıyafetleri giymeye delalet ettiğini zikrettikten sonra tefsir ve kıraat âlimi olan Ebû Âliye'nin (öl. 90/709) "Müslümanlar birbirlerini ziyaret ettiklerinde giyinip süslenirlerdi." sözünü kaydetmektedir.[29]

Yine A'raf sûresinin devam eden âyetinde aynı konunun devamı niteliğinde "*Deki: Allah'ın kulları için yarattığı zîneti ve temiz rızıkları kim haram kılabilir. Deki onlar (zinet ve temiz rızıklar) dünyada iman edenler için, ahirette ise sadece mümin-*

---

25 Taberî, *Câmiu'l-Beyân an Te᾽vîli Âyi'l-Ḳur᾽ân*, 7/119; Kurtubî, el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'ân*, 9/181.

26 Taberî, *Câmiu'l-Beyân an Te᾽vîli Âyi'l-Ḳur᾽ân*, 7/113; Kurtubî, el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'ân*, 9/185.

27 Buhârî, "Namaz", 9, (No:365).

28 Tirmizî, Ebû Îsâ Muhammed b. Îsâ b. Sevre, es-*Sünen*, thk. Beşşâr Avvâd Maruf, (Beyrut: Dâru'l-Garbi'l-İslâmî, 1996), "Edeb", 54, (No. 281); Ahmet b. Hanbel, *Müsned*, 13/468 (No. 8107).

29 Kurtubî, el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'ân*, 9/196.

lerin olacaktır." âyeti yer almaktadır.[30] Buhârî, (öl. 256/870) bu âyetin tefsirinde Hz. Peygamber'in "*İsraf ve kibirlenme olmaksızın yiyiniz, içiniz, giyininiz ve tasadduk ediniz.*" hadisini muallak olarak vermektedir.[31] Akabinde de İbn Abbas'ın "şu iki hataya düşmeksizin istediğinizi yiyin ve için o iki hata da israf ve kibirdir." sözüne yer vermektedir.[32] Burada Buhârî kişinin malî mükelliyetlerini yerine getirdikten sonra israfa ve kibirlenmeye düşmeden istediği davranışta bulunabileceğini dile getirmek için bu hadisleri verdiğini düşünmekteyiz.

Taberî, (öl. 310/923) âyette geçen "زينة" kelimesini doğrudan "الثياب" elbise olduğunu belirtmekte, ayrıca nasıl ki takvâ kıyafeti ahlaki açıdan önemli ise bu kelimeden daha önce yer alan "zîne" kelimesiyle Müslümanın güzel ve estetik bir giyim şeklinin olması gerektiğini ifade ederken, bunu sağlayacak olan da kaliteli ve değerli elbiseler giyinmenin ise mubah olduğunu belirtmektedir. [33]

Fahreddin er-Râzî, (öl. 606/1210) âyetin güzel/estetik giyinmeyi emrettiğini söyledikten sonra "وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ / zinetlerini göstermesinler"[34] âyetini zikrederek tezyînin sadece setri avreti yerine getirecek elbise olmadığını kaliteli elbiselerle "بأجواد الثياب" de bunun mümkün olacağını belirtikten sonra Cuma ve bayram günlerinde en güzel kıyafetleri giymenin sünnet olduğu zikretmektedir.[35] Yine Şevkanî (öl. 1250/1834) de âyetin güzel ve kaliteli kıyafetleri giyme konusunda delil olduğunu bu durumun âyette belirtilen hususlardan olduğunu söyledikten sonra güzel, kaliteli ve estetik giyinmenin herhangi bir vebalinin olmadığını dile getirmektedir.[36]

Sonuç olarak âyet ve hadislerde Müslümanın israfa düşmeksizin, riya ve gösterişe kapılmadan ve tasadduktan da taviz vermeden kalite ve estetik kıyafetler kullanmasında bir sakıncanın olmadığını hatta teşvik edildiğini söylememiz mümkündür.

1.4. Kefaret İçin Kıyafet

Kıyafet, Kur'an'da sadece bir giyim, bir örtü veya ödül olarak değil ceza ödeme aracı olarak da zikredilmektedir. Nitekim Mâide sûresindeki âyet

---

[30] el-A'raf 7/32.

[31] Buhârî, Buhârî, Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmâîl b. İbrâhîm el-Cu'fî el-Buhârî, *el-Câmiʿu's-sahîh*, thk. M. Fuad Abdulbaki, (Kahire: Matbaatu's-selefiyye, 1400), "Libas" 1.(كُلُوا وَاشْرَبُوا وَالْبَسُوا وَتَصَدَّقُوا، في غَيْرِ إِسْرَافٍ وَلَا مَخيلَةٍ)

[32] Buhârî, "Libas" 1.

[33] Taberî, *Câmiu'l-Beyân an Teʾvîli Âyi'l-Ḳurʾân*, 10/157.

[34] en-Nûr 24/31.

[35] Fahreddin er-Râzî, *Mefâtîhu'l-Gayb*, 14/64.

[36] Muhammed b. Ali eş-Şevkânî, *Fethu'l-Kadîr,* (Beyrut: Daru İbn Kesîr, 1414), 2/228.

şöyledir: "*Allah sizi kasıtsız olarak yaptığınız yeminlerden dolayı sorumlu tutmaz fakat bilerek yaptığınız yeminlerden dolayı sizi sorumlu tutar. Bozduğunuz bu yeminin kefareti ise, ailenize yedirdiğinizin ortalama seviyesinden on fakire yedirmek yahut onları giydirmek ya da bir köle âzat etmektir…*" [37]

Âyette de görüleceği üzere yeminini bozan bir kimseye ceza olarak ya on fakire (miskine) yemek yedirmek yahut on fakire elbise giydirmek veya bir köle âzat etmek olduğu bildirilmektedir. Âyette cezanın ölçüsü olarak da ailenin yediğinin veya giydiğinin ortalamasından olduğu da ayrıca belirtilmiş.

Müfessirler âyette geçen "كِسْوة / Kisve" den maksadın ne olduğu konusunda farklı görüşler ileri sürmüşlerdir. Taberî, bazılarının kisveyi sarık ve namaz kılmada yeterli derecedeki elbise şeklinde anladıklarını belirtirken diğerlerinin ise en az tam bir elbise olması gerektiğini dile getirdiklerini zikrettikten sonra tâbiîn neslinin önde gelen müfessirlerinden olan Mücahid'in (öl. 103/721) şu görüşünü nakletmektedir: "En azı bir elbise üstü ise dilediğin kadar" [38] Mücahid, bu sözüyle alt limiti belirtirken üst limite herhangi bir sınır koymamıştır. Yine farklı görüşlerden bazı müfessirlerin kisveden maksadın izâr, ridâ ve gömlekten oluşan bir kıyafet olarak anladıklarını, bazılarının ise yazlık bir elbise, kışlık bir elbise şeklinde iki elbiseden bahsettiklerini kaydetmektedir.[39]

Kurtubî, erkek ve kadınların kıyafet cezasını ayrı ayrı açıklamış erkekler için bedeni tam olarak örten kıyafeti, kadınlar için ise namaz kılarken kullandıkları başörtüsü ve elbisenin ancak "kisve" olarak kabul edildiği zikretmektedir.[40]

Görüldüğü üzere müfessirler cezayı asgari şekliyle değerlendirmekte setr-i avreti yerine getiren kıyafeti ceza olarak kabul etmektedirler. Aslında âyet-i kerîmede ölçü belirtilmektedir. Zira âyette "مِنْ اَوْسَطِ مَا تُطْعِمُونَ اَهْلِيكُمْ اَوْ كِسْوَتُهُمْ" giydiğinizin ortalamasından" derken iki bez parçasından bahsetmediği ortadadır. Nitekim Taberî'deki görüşlere baktığımızda bazı ulemanın sarık ve abadan bahsederken diğerlerinin ise izâr, ridâ ve kamîsten oluşan elbiselerden bahsetmesi hatta yazlık ve kışlık olmak üzere iki tane elbiseden söz etmeleri insanların maddi durumlarıyla alakalı olduğu anlamına geldiğini söylememiz mümkündür.

---

37 "فَكَفَّارَتُهُ اِطْعَامُ عَشَرَةِ مَسَاكِينَ مِنْ اَوْسَطِ مَا تُطْعِمُونَ اَهْلِيكُمْ اَوْ كِسْوَتُهُمْ اَوْ تَحْرِيرُ رَقَبَةٍ" Maide, 5/89.

38 Taberî, *Câmiu'l-Beyân an Te'vîli Âyi'l-Ḳur'ân*, 8/639.

39 Taberî, *Câmiu'l-Beyân an Te'vîli Âyi'l-Ḳur'ân*, 8/639. Diğer görüşler için bk. Taberî, *Câmiu'l-Beyân an Te'vîli Âyi'l-Ḳur'ân*, 8/639-645.

40 Kurtubî, el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'ân*, 8/147.

Sonuç olarak Allah Teâlâ yemin keffareti olarak önce on tane miskine (fakire) yemek yedirilmesi gerektiğini zikrettikten sonra akabinde "او/veya" diyerek on fakire kıyafet giydirilmesini emretmektedir. Aslında âyette insan için zaruri ihtiyaçlar sıralanmış, birinci sırayı yemek ve gıda alırken ikinci sırada da giyim yani örtünme yer almaktadır. Bu da giyimin önemini göstermesi açısından önemlidir.

1.5. Dış Giysi Olarak Zikredilen Kıyafetler

Kur'an'da kıyafetin zikredildiği diğer husus da kadınların kıyafetleriyle ilgilidir. Yüce Allah "Ey Peygamber! Hanımlarına, kızlarına ve müminlerin hanımlarına söyle evlerinden dışarı çıktıkları zaman dış örtülerini üzerlerine alsınlar."[41] buyururken kullandığı kelime "جلباب / cilbâb"dır. İbn Manzûr, (öl. 711/1311) Cilbâb'ı kadınların baş ve göğüs bölgelerini örtecek büyüklükteki ridâsız bir kıyafet şeklinde tarif etmektedir.[42]

Âyette geçen cilbab adı verilen kıyafet hakkında İbn Abbas, (öl. 68/687-88) kıyafetin baş kısmından geçirilerek bütün bedeni örten elbise olduğunu söylemektedir. Taberî de İbn Sîrîn'nin (öl. 110/729) sahâbî Ebû Ubeyde'den aktardığı şu tanıma yer almaktadır: "Cilbâb, tüm vücüdü örten ve sadece gözleri dışarda bırakan elbisedir."[43] Kurtubî de cilbâbı baş örtüsünden daha büyük bir elbise ya da kıyafet olarak tanımlamaktadır.[44]

Örtünmenin anlatıldığı diğer âyette Nûr sûresinde yer almakta ve âyette geçen "اَنْ يَضَعْنَ ثِيَابَهُنَّ/Elbiselerini koysunlar/salsınlar"[45] ifadesindeki "ثياب/siyab" kelimesi "ثوب/sevb"'in çoğulu olup İbn Abbas kelimeyi cilbâb olarak tanımlamakta ise de ridâ olduğunu söyleyenler de bulunmaktadır.[46]

Kur'an'da kadınların kıyafetleri içerisinde zikredebileceğimiz diğer bir husus da baş örtüsü anlamına gelen "خمر" kelimesidir. Nûr sûresinde Yüce Allah "Mümin kadınlara söyle .....وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلٰى جُيُوبِهِنَّ/başörtülerini yakalarının üzerine salsınlar...." buyurmaktadır. [47] Aslında "خمر / h-m-r" kelimesi içkiyle ilgili âyetlerde de yer almaktadır.[48] Zira humr'un kelime anlamı "ak-

---

41 "يَٓا اَيُّهَا النَّبِيُّ قُلْ لِاَزْوَاجِكَ وَبَنَاتِكَ وَنِسَٓاءِ الْمُؤْمِنِينَ يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ مِنْ جَلَابِيبِهِنَّ ذٰلِكَ اَدْنٰٓى اَنْ يُعْرَفْنَ فَلَا يُؤْذَيْنَ وَكَانَ اللّٰهُ غَفُوراً رَحِيماً" el-Ahzâb 33/59.

42 İbn Manzûr, *Lisânu'l-Arap*, 1/272.

43 Taberî, *Câmiu'l-Beyân an Te᾿vîli Âyi'l-Ḳur᾿ân*, 19/182.

44 Kurtubî, el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'ân*, 17/230.

45 en-Nûr 24/60.

46 Taberî, *Câmiu'l-Beyân an Te᾿vîli Âyi'l-Ḳur᾿ân*, 17/362; Kurtubî, el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'ân*, 15/340.

47 en-Nûr 24/31.

48 İbn Manzûr, *Lisânu'l-Arap*, 4/255.

lı örtmek" demektir. Nitekim İbn Manzûr "Humr / şarab, Hiçbir şey üzüm suyundan daha sarhoş edici olamaz çünkü o zihni köreltir." cümlesinde kullandığı kelime ile başı örtmede kullanılan kelimenin aynı olduğunu belirtmektedir. Nitekim Arapların "خمر وجهه وخمر انائك / Yüzünü ve kabın üzerini ört" söylendiğini zikretmektedir.[49]

Âyeti bir bütün halinde ele aldığımızda humr/baş örtüsünün bir kıyafet olmadığını kıyafetin bir parçası olduğunu görüyoruz. Nitekim bir sonraki âyette "وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ اِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلٰى جُيُوبِهِنَّ/kadınlar dışarda kalan zinetlerini açıkta bırakmasınlar ve başörtülerini yakalarının üzerine kadar salsınlar" buyurmaktadır.[50] Müfessirler de zinetleri örten şeyin kıyafetin "ثياب / elbise" olarak açıkladıktan sonra "humr" kelimesini saçların ve boynun hatta küpelerin örtülmesinde kullanılan örtü olarak tarif etmektedirler.[51] Böylelikle kıyafette bir bütünlük oluşmakta, humr / baş örtüsü, kıyafeti tamamlayan bir unsur olarak görülmektedir.

1.6. Ticaret Malı Olarak Kıyafet

Allah Teâlâ yaratıcı olarak yarattığı varlıkları sahiplenmekte ve insanlar için var ettiği nimetlerini saymaktadır. Kıyafette bunların içerisinde yer almaktadır. Nahl sûresinde yer alan âyette insanların hayvanların derilerinden ve yünlerinden barınak ve giysi yaptıkları ve bunları daha sonra ticaret malı haline getirdikleri bildirilmektedir.[52] Âyette konumuzla ilgili olan kelime "اَثَاثاً / esâsen"'dir. Âyette bunun hayvanların yün, kıl ve yapağısından üretilen ev veya giyim eşyası olarak kullanılan alınıp-satılan bir ticaret malı olduğudur. "اَثَاثاً / esâsen" kelimesini mal meta olarak tefsir edenler olduğu gibi "الثياب / elbise" olarak tefsir edenlerde bulunmaktadır.[53] Nitekim elbise de mal ve meta kabul edilip pazarda satılan bir üründür.

Sûrenin devam eden diğer âyetinde ise kıyafetin kullanım amaçları hatırlatılmakta ve bunları bahşedenin Allah Teâlâ olduğu bildirilmektedir. Âyet-i kerîmenin ilgili kısmı şöyledir: " وَجَعَلَ لَكُمْ سَرَابِيلَ تَقِيكُمُ الْحَرَّ وَسَرَابِيلَ تَقِيكُمْ بَأْسَكُمْ /Sizi sıcaktan ve düşmanınızdan koruyan elbiseler"[54]

Âyette konumuzla alakalı olan ve iki defa tekrar edilen kelime "سرابيل"dir. Serabîl kelimesine geçmeden önce Kurtubî, âyeti şu şekilde açıklamaktadır.

---

49 el-Bakara 2/219; el-Mâide 5/90, 91.

50 en-Nûr 24/31.

51 Taberî, *Câmiu'l-Beyân an Te'vîli Âyi'l-Ḳur'ân*, 17/258. Kurtubî, el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'ân*, 15/215.

52 en-Nahl 16/80.

53 Taberî, *Câmiu'l-Beyân an Te'vîli Âyi'l-Ḳur'ân*, 15/319; Kurtubî, el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'ân*, 12/393.

54 en-Nahl 16/81.

"Allah Teâlâ koyunun yününden devenin tüyünden ve keçinin kılında bahsetti, keten ve pamuktan bahsetmedi. Çünkü bunlar o bölgede bulunmamakta idi. Sıcaktan bahsetti ama soğuktan bahsetmedi. Çünkü biladu'l-arabda yaşayanlar daha çok sıcaktan muzdaribtirler."[55] Kurtubî bunu desteklemek için İbn Abbas'ın şu sözüne yer verir: "Kar öyle bir şeydir ki gökyüzünden yağar ama hiç görmedim."[56]

Serâbîl kelimesini İbn Manzûr hem gömlek hem de zırh mânasına geldiğini hatta giysi olarak kullanılanlara da bu ismin verildiğini belirtmektedir.[57] Taberî, ise serâbîl kelimesinin ilk geçtiği yerde yünden yapılan kamîs/gömlek olarak tanımlarken ikinci defa geçtiği yerde ise savaşta düşmanın silahının kendisine ulaşılmasına engel olan ve demirden yapılan gömlek mânasına geldiğini söylemektedir.[58]

Sonuç olarak Allah Teâlâ insanların kendilerinin yaptıklarını zannettikleri bu kıyafetlerin aslında kendisinin onlara verdiğini bildirmektedir. Kur'ân-ı Kerîm'de kıyafetin yer aldığı âyetlere baktığımızda bazı temel nitelemeler üzerinde durduğunu görmekteyiz. Bunları kısaca özetlersek:

1-Yüce Allah her türlü nimeti sahiplenmekte ve kıyafeti de kendisinin indirdiğini bildirmektedir.

2- Setr-i avret hususu öncelikle fıtri bir duygu olduğunu bunun zedelenmesinde şeytan büyük rol üstlendiğini haber vermektedir.

3-Kur'an'da bazı kıyafet modelleri yer almakta, yer alan bu kıyafetler dönemin insanları tarafından bilmekte ve kullanılmaktadırlar.

4- Kur'an, kıyafetin kişiyi iklim şartlarından korurken aynı zamanda düşmandan da koruduğunu ve bir ticaret malı olarak da alınıp-satıldığını belirtmektedir.

5-Yüce Allah, Müslümanın güzel/estetik kıyafetler kullanması gerektiğini özellikle Müslümanların toplu halde bulundukları yerlere düzgün ve güzel/estetik kıyafetler giyerek gitmeleri gerektiğini bildirmektedir.

2. Hz. Peygamber'in Sünnetinde Kıyafet ve Estetik

Hz. Peygamber, Müslüman olan her kişi için sadece ahlâkı ve ibadetleriyle örnek değil tüm yaşantısıyla örnektir. Nitekim Allah Teâlâ Hz. Peygamber'in

---

55 Kurtubî, el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'ân*, 12/394.
56 Kurtubî, el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'ân*, 12/394.
57 İbn Manzûr, *Lisânu'l-arap*, 11/335.
58 Taberî, *Câmiu'l-Beyân an Teʾvîli Âyi'l-Ḳurʾân*,14/321.

örnek alınmasıyla ilgili âyette herhangi bir konu ayrımı yapmaksızın kendisinin "usve-i hasene/en güzel örnek" olduğunu bildirmektedir. [59]

Onun kullanmış olduğu kıyafetler belki o döneme has olabilir ama temel giyim-kuşam konusunda prensipler ortaya koyarken dönemin kıyafetlerini ve özelliklerini bilmemiz gerekmektedir. Bu nedenle de çalışmamıza kıyafetleri tanımakla başlıyoruz

2.1. Hz. Peygamber'in Döneminde Yaygın Olarak Kullanılan Kıyafetler

Öncelikle şunu söylememiz gerekir ki Hz. Peygamber, diğer insanlardan farklı bir kıyafet çeşidi veya modeli kullanmamıştır. Bu nedenle O'nun kullandığı kıyafetleri tanıtırken bir anlamda dönemin kıyafetlerini de tanıtmış olmaktayız.

Hz. Peygamber döneminde en çok kullanıldığı anlaşılan kıyafet, izâr ve ridâ ikilisidir.[60] "İzar/إزار" ismi verilen kıyafet, bedenin alt kısmını örtmek için kullanılan örtü olarak tanımlanmaktadır.[61] Hatta Hz. Peygamber, izârın uzunluk ölçülerini belirtmiş ve Huzeyfe (r.a) 'ın baldırının tutarak "izârın yeri burasıdır" buyurarak izârı uzun olmamasını gerektiğini belirtmiştir.[62] Başka bir hadiste de izârın uzunluğunun ancak topuklara kadar uzun olabileceğini söylemiştir.[63]

Ridâ (رداء) ise bir üst giysisi olup lügat kitapları bunu ملحفة "örtü/çarşaf" olarak tarif ederek genelde izâr ile birlikte kullanıldığı ifade edilmektedir.[64]

Hz. Peygamber'in izâr ve ridâ giydiği ile bilgiler hadis ve siyer kitaplarında yer almaktadır. Nitekim vefat ettiğinde üzerinde Yemen mâmulü kalın bir izâr olduğu Hz. Âişe tarafından nakledilmektedir. [65] Yine Hz. Peygamber'in ridâsının ölçüleri tabakat kitaplarında yer almaktadır. Onun ridâsının ölçüleriyle ilgili olarak İbn Sa'd'da (öl. 230/845) şu bilgiler yer alır: "Peygamberimizin ridâsının uzunluğu 4 zira', eni ise 2 zira' 1 karıştır."[66] Zira'nın cm. olarak karşılığı 46 cm olduğunu kabul ettiğimizde[67] Hz. Peygamber'in ridâsının öl-

---

59 el-Ahzâb 33/21

60 Haydar Güngör, "Hz. Peygamber (s.a.s) Döneminde Kullanılan Kıyafetler", *AİBÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4/8 (Güz 2016), 50.

61 "ثوب يحيط بالنصف الأسفل" Bk. *Mu'cemu'l-vasît*, 16; İbn Manzûr, *Lisânü'l-'Arab*, 4/16.

62 "ازارة المؤمن انصاف الساقين" İbn Mâce, Ebû Abdullah Muhammed b. Yezid, *es-Sünen*, thk. M. Fuad Abdulbaki, (b.y.: Dâru İhyâu Kutubi'l-Arabiyye, ts.) "Libas", 7, (No. 3572).

63 Buhârî, "Libas", 4, (No. 5787)

64 İbn Manzûr, *Lisânü'l-'Arab*, 14/ 316-317.

65 Müslim, Libâs, 6, (No. 35)

66 İbn Sa'd, Ebû Abdillâh Muhammed b. Sa'd b. Menî' el-Kâtib el-Hâşimî el-Basrî, *Tabakâtu'l-kübrâ*, thk. Muhammed Abdülkadir Atâ (Beyrut: Dâru'l-kutubi'l-ilmiyye, 1418/1997), 1/355.

67 Mehmet Erkal, zira'nın günümüzdeki ölçü birimiyle ile olarak 46-55 cm arasında farklı rakamlar

çüleri, boyu 186 cm. eni ise 115 cm. olmaktadır. Bu ölçüleri doğru kabul ettiğimizde ridânın bir cübbe tarzı bir kıyafet olduğu ortaya çıkmaktadır.

Hadis ve siyer kitaplarında Hz. Peygamber'in kullandığı kıyafetler arasında hulle (حلة) ismi verilen bir kıyafet de zikredilmektedir. Fakat hulle başlı başına bir kıyafet olarak tarif edilmeyip izâr ve ridâdan oluşan bir takım elbiseye verilen isim olarak da görülmektedir.[68] Nitekim hadislerde çeşitli isimlerle adlandırılan hullenin varlığından bahsedilmektedir. Örneğin Siyera hullesi,[69] istebrak hullesi[70] veya utarid hullesi[71] gibi. Fakat bu hulleler, metinlerden anlaşıldığına göre cübbeye benzemekte hatta kaftana benzeyip, ipekli ve kıymetli oluşları sebebiyle melikler veya reisler tarafından Hz. Peygamber'e hediye edildikleri anlaşılmaktadır.

Nitekim bir hadiste Hz. Ömer, mescidin girişinde satılan bir siyera hullesini Hz. Peygamber'e hediye etmek için satın aldığı, Hz. Peygamber ise ona "Bunu ahirette nasibi olmayanlar giyer" buyurduğu[72] yine farklı bir rivayette de Hz. Peygamber'e utarid bölgesinden bir kişinin ipekli bir hulle hediye ettiği, Hz. Peygamber'in de kendisine hediye edilen bu siyera hullesi ismi verilen kıyafeti Hz. Ömer'e gönderdiği, Hz. Ömer'in ise taaccüp içerisinde "Hani siz "bunu âhirette nasibi olmayanlar giyer" buyurmuştunuz ya" dediği, Hz. Peygamber'in de "onu sana giyesin diye değil satıp ihtiyaçlarını göresin diye gönderdim" buyurduğu anlatılmaktadır.[73] Bir başka hulle çeşidi de utarid hullesidir.[74] Fakat bu hullenin de diğerlerine benzediği sadece üretildiği yere nisbet edilerek Utarit ismi verildiği anlaşılmaktadır.

Hz. Peygamber döneminde izâr ve ridânın birlikte giyilmesinden sonra üzerine boydan boya bir kıyafet daha giyilmektedir ki buna Hibere "حبرة" ismi verilmekte hatta bazen Burd-i Yemânî de denilmektedir.[75] Giysi, yemen mamulü kumaşlardan yapılmış olmasından bu ismi alması mümkündür. Yakaları olan bu giysi kırmızı veya yeşil renkli de olabilen bir çeşit hırkadır. Dönemin kıymetli kıyafetlerinden olan hibereyi Hz. Peygamber'in çok sev-

---

belirtmektedir. Bk. Mehmet Erkal, "Arşın", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1991) 3/411-413.

68 İbn Manzûr, *Lisânü'l-'Arab*, 4/17.

69 Buhârî, "Libas", 30, (No. 5740); Müslim, "Libas", 2, (No. 6).

70 Buhârî, "Libas", 30, (No. 5741).

71 Müslim, "Libas", 2, (No. 6).

72 Buhârî, "Cum'a" 6, (No. 847).

73 Müslim, "Libas", 2, (No. 9).

74 Müslim, "Libas", 2, (No. 6).

75 İbn Manzûr, *Lisânü'l-'Arab*, 4/159.

diği kıyafetlerden biri olduğu hadis kitaplarına yansımıştır.[76] Nitekim Ebû Zer'den nakledilen bir duada Hz. Peygamber'in *"Hibereyi giydiren ve üzümü yediren Allah'a hamdolsun."* şeklinde dua ettiği nakledilmektedir.[77]

Hz. Peygamber döneminde yaygın olarak bazen bir kıyafet, bazen bir yaygı bazen de bir örtü olarak kullanılan ve Mırt (مرط) ismi verilen giyim eşyasından da bahsedilmektedir. Mırt yünden veya kıldan dokunmuş bazen de ketenden olabilen dikişsiz olması sebebiyle de hem kıyafet hem örtü olarak tarif edilmektedir.[78] Bu tanıma uygun olarak Hz. Âişe'den şöyle bir hadis nakledilmektedir: "*Hz. Peygamber, namaz kılarken üzerinde çizgili mırt ile namaz kılardı. Bu mırt (örtü) bazen benim üzerimde bazen de onun üzerinde olurdu*.[79] Yine Hz. Âişe'den nakledilen diğer hadiste de Hz. Peygamber'in sabahleyin erkenden üzerinde siyah kıldan dokunmuş çizgili mırt ile dışarı çıktığı nakledilmektedir.[80] Başka bir nakilde de kadınların mırtlarına sarınarak sabah namazına gittikleri anlatılmaktadır.[81]

Allah Resûlü döneminde yaygın bir şekilde kullanılan kıyafetlerden bir diğeri de kamîs (قميص) ismi verilen kıyafettir. Kur'an'da da zikredilen bu kıyafeti Hz. Yûsuf'un giydiği ve babasına verilmek üzere kardeşlerine verdiği anlatılmaktadır.[82] Kamîsle ilgili yapılan tariflerden ridânın veya üst giysinin altına giyilen kollu ve önü kapalı gömlek olarak tarif edilmekte, zırh mânasına geldiği de belirtilmektedir.[83] Yünden olduğu gibi pamuktan da imal edilen kamîslerden bahsedilmektedir.[84] Nitekim Hz. Peygamber'in pamuktan boyu uzun ve kolları kısa bir kamîs giydiği ve bu tür giysiyi sevdiği belirtilmektedir.[85]

Hz. Peygamber döneminde kullanılan diğer bir kıyafet de cübbedir. Mu'cemde "kumaş parçalarından oluşturulan" giysi olarak tanımlanan bu giysi, zırh mânasına da gelmektedir.[86] Hz. Peygamber'in farklı adlarla isimlendirilen cübbelerinin bulunduğu kitaplarda yer almaktadır. Bunlardan birisi de Şam cübbesidir ki yenleri dar olan bir cübbedir.[87] Ayrıca melikler tarafın-

---

76 Buhârî, "Libas" 18, (No. 5812); Müslim, "Libas", 5, (No. 32).
77 İbn Manzûr, *Lisânü'l-'Arab*, 4/ 159
78 İbn Manzûr, *Lisânü'l-'Arab*, 7/101.
79 Ahmet b. Hanbel, *Müsned*, 40/445, (No. 24382); 41/211, (No. 24675).
80 Müslim, "Libas", 6, (No. 36).
81 Buhârî, "Salât", 13, (No. 372).
82 Yûsuf 12/93.
83 İbn Manzûr, *Lisânü'l-'Arab*, 7/82.
84 İbn Sa'd, et-*Tabakātü'l-Kübrâ*, 1/355.
85 İbn Sa'd, et-*Tabakātü'l-Kübrâ*, 1/355; İbn Mace "Libâs" 10, (No. 3577).
86 İbn Manzûr, *Lisânü'l-'Arab*, 1/249.
87 Buhârî, Libas, 10, (No. 5798).

dan hediye edilen kıymetli cübbelerin varlığından da bahsedilmekte bunlardan biri Taylasan'a nisbetle Taylasanî veya Kisrevanî cübbesidir.[88] Diğer bir cübbesi de Dûmetülcendel emiri Ükeydir tarafından kendisine hediye edilen ipekten dokunmuş ve altınla süslenmiş bir cübbedir ki Hz. Peygamber'in bunu kullanmadığı bir başkasına hediye ettiği hadislerde yer almaktadır.[89]

Hz. Peygamber döneminde kullanılan bir diğer kıyafet hamîsa (خميصة)dır. İbn Manzûr, yünden ve kıldan dokunmuş kumaşlardan dikilen siyah renkli giysilere verilen isim olduğunu belirtmekte, ayrıca hamîsanın kıymetli bir kıyafet olduğunu zira zengin ve servet sahibi insanların bu kıyafetleri giydiklerini zikretmektedir.[90] Hamîsanın siyah renkli olduğuna dair rivayet Ümmü Halid'den gelmektedir. Nitekim o hâdiseyi şöyle anlatmaktadır: Hz. Peygamber'e elbiseler getirilir.Hz. Peygamber onları dağıtmaya başlar. Sıra siyah renkli küçük bir elbiseye gelince "Bunu kime giydireyim? diye orada bulunanlara sorar. Orada bulunanlar sukut edince "Bana Ümmü Halid'i getirin" der. Annesi Ümmü Halid'i kucaklayarak getirir ve Hz. Peygamber elbiseyi Ümmü Halid'e giydirir ve "çok güzel oldu çok güzel oldu" buyurur.[91]

Yine Hz. Peygamber'in huveytiyye / cuveyniyye hamisesinin bulunduğunu Enes b. Mâlik haber vermektedir.[92] Ayrıca Safvan b. Ümeyye mescitte hamîsasını yastık yaparak uyurken hamîsasının çalındığına dair rivayet hadis kitaplarında bulunmaktadır.[93] Yine bir hadiste Hz. Peygamber'in Şam hamîsası giydiği fakat üzerinde şekillerin bulunması sebebiyle kıyafeti çıkardığı anlatılmaktadır.[94]

Bu kıyafetlerin yanında sirval veya tubbân adı verilen pantolon veya iç dona benzeyen kıyafetlerin anlatıldığı rivayetlerden de bahsedebiliriz. Bunlardan biri de izâr bulamayanın sirval giymesi yönündedir.[95] Bir başka rivayette de namazda giyilmesi gereken kıyafetler zikredilirken sirvalden ve tubbândan zikredilmesi kıyafetin çok yaygın olmasa da kullanıldığını göstermektedir.[96] Zira herkesin bildiği ve kullandığı bir kıyafetin namazda kullanılıp kullanılmadığının sorulmaması gerekirdi.

---

[88] Müslim, "Libas", 2, (No. 10).
[89] Tirmizî, *Sünen*, "Libas", 3, (No. 1723).
[90] İbn Manzûr, *Lisânü'l-'Arab*, 7/31; Ahmet b. Hanbel, *Müsned*, 26/386, (No. 16462).
[91] Buhârî, "Libas", 22, (No. 5823).
[92] Müslim, "Libas", 30, (No. 109).
[93] Ahmet b. Hanbel, *Müsned*, 24/20, (No. 15306).
[94] Ahmet b. Hanbel, *Müsned*, 42/278, (No. 25445).
[95] Buhârî, "Libas" 14 (No. 5803); Ahmet b. Hanbel, *Müsned*, 3/462, (No. 2015).
[96] Buhârî, "Namaz" 9, (No. 325).

Hadis kitaplarında bunların yanında burnus veya bornoz gibi kıyafetler zikredilse de bunları Hz. Peygamber'in bunları kullandığına dair bir bilgi bulunmamaktadır.[97] Fakat Enes b. Mâlik'in sarı renkli bir bornoz giydiği nakledilmektedir.[98]

2.2. Kıyafetlerde Renkler

Hz. Peygamber'in döneminde kullanılan kıyafetlerdeki renklere baktığımızda temel renklerin kullanıldığını görmekteyiz. Nitekim bunlar beyaz, siyah, yeşil, sarı ve kırmızıdır.

Beyaz Renk: Kıyafetlerde iklimin etkisi itibariyle de olsa beyaz rengin fazlaca kullanıldığı görülmekte hatta beyaz renkli kıyafetlerin kullanılması için teşviklerin varlığından bahsetmemiz mümkündür. Nitekim İbn Abbas'tan gelen bir rivayette Hz. Peygamber'in "*Beyaz renkli elbiseler giyiniz. Zira onlar elbiselerin en hayırlısı (güzeli)dir ve ölülerinizi de onunla kefenleyiniz.*" buyurduğu nakledilmektedir.[99] Yine başka hadiste "*Beyaz renkli elbiseleri giyiniz zira beyaz renkli kıyafetler daha temiz ve daha güzeldir*." buyurduğu rivayet edilmiştir.[100] Ayrıca hadis kitaplarımızda beyaz renkli kıyafetleri sadece insanların giydiği değil meleklerin de giydiği anlatılmaktadır. Örneğin Cibrîl-i emîn ashaba dini öğretmek için mescide geldiğinde üzerinde beyaz renkli bir kıyafetin olduğunu Hz. Ömer bildirmektedir.[101] Yine Buhârî'de yer alan başka haberde de Uhud günü Hz. Peygamber'in sağında ve solunda beyaz kıyafetli iki kişinin bulunduğu nakledilmiştir.[102] Ebû Zer el-Gıfârî'nin Hz. Peygamber'i beyaz kıyafeti ile ziyarette bulunduğuna dair hadiste kaynaklarımızda mevcuttur.[103] Beyaz renkli kıyafetlerin tercih edilmesinde iklimin ve havanın sıcak oluşunun yanında mânevî olarak da temizliği ve tevazuyu hatırlatması da mümkündür.[104] Nitekim meleklerin beyaz renkli kıyafet giymeleri bu durumu aklımıza getirmektedir.

Siyah renk: Beyaz rengin dışında kıyafetlerde yaygın bir şekilde kullanılan rengin siyah olduğunu görmekteyiz. Hatta bazı kıyafetlerin siyah olması

---

97 Buhârî, "Libas" 13, (No. 5803).
98 Buhârî, "Libas" 13, (No. 5802).
99 Ebû Dâvûd, Ebû Dâvûd Süleymân b. el-Eş'as b. İshâk es-Sicistânî el-Ezdî *es-Sünen*, thk. Şuayb Arnaud (Dımaşk: Dâru Risâletu'l-Âlemiyye, 1430/2009), "Libas", 16, (No. 4061); İbn Mace, "Libas", 5, (No. 3566).
100 İbn Mace, "Libas", 5, (No. 3567).
101 Müslim, "İman" 1, (No. 1).
102 Buhârî, "Libas, 24, (No. 5826).
103 Müslim, "İman", 40, (No. 154).
104 Haydar Güngör, *Hz. Muhammed Döneminde Giyim* (Ankara: Fecr Yayınları, 2020), 111.

onların ayrılmaz parçasıdır. Nitekim hamîsa ismi verilen kıyafetin rengi siyahtır. Hz. Peygamber'in siyah renkli hamîsa giydiğini[105] ve Ümmü Halid'e siyah renkli hamîsa hediye ettiğini zikretmiştik.[106] Yine Âişe'den nakledilen bir haber de Hz. Peygamber'in siyah renkli burdesinin olduğu terleyince onu çıkardığı nakledilmektedir.[107] Yine o dönemde yaygın bir kullanıma sahip mırt adı verilen kıyafetin de siyah kıldan dokunduğu bilinmektedir. [108]

Hz. Peygamber'in beyaz sarığının yanında siyah sarığının da olduğunu biliyoruz. Nitekim onun Mekke'nin fethi esnasında Mekke'ye girerken başında siyah sarık bulunduğuna dair nakiller kaynaklarımızda yer almaktadır.[109] Yine Amr b. Saîd ismindeki sahabî Hz. Peygamber'i minberde siyah sarıklı gördüğünü söylemektedir.[110]

Yeşil renk: Siyah rengin yanında yeşil renkli kıyafetlerin varlığından da bahsedebiliriz. Nitekim Ebû Rimse adındaki sahabî Hz. Peygamber'i iki yeşil bürde giymiş halde gördüğünü söylemektedir.[111] Ayrıca Kur'an'da cennete giren müminlerin kıyafetlerinin renginin de yeşil olduğu bildirilmektedir.[112]

Sarı renk: Sarı renkli kıyafetler hakkında birbirinden farklı rivayetler bulunmaktadır. Bazı rivayetlerde sarı renkli kıyafetlerin giyilmemesi ifade edilmekle birlikte bunun bir nehy olmadığı sadece rengin o kişiye yakışmadığı şeklinde yorumlanmıştır. Nitekim bu hususta kullanılan hadis şöyledir: "Hz. Peygamber, Abdullah b. Amr'ın üzerinde sarı renkli kıyafet görür. 'Bunu sana annen mi giydirdi?' demesi üzerine Abdullah b. Amr kıyafeti çıkarır. Daha sonra karşılaştıklarında kendisine 'Ne yaptın raytayı? (sarıya boyanmış elbiseyi)' diye sorduğunda Abdullah b. Amr fırına attığını söyleyince Hz. Peygamber'in, 'Ailenden birisine verseydin ya!' dediği nakledilmektedir.[113] Hadisten de anlaşılacağı üzerine kıyafet yasaklanmış bir kıyafet olmadığıdır. Zira öyle olsaydı Hz. Peygamber başkasına verilmesini de müsaade etmezdi.

Ayrıca sahabeden bazılarının sarı rengi kullandığına dair örnekler de bulunmaktadır. Nitekim İbn Ömer'in zaferanla sakalını ve elbisesini sarıya bo-

---

[105] Buhârî, "Libas" 14, (No. 580); Ahmet b. Hanbel, *Müsned*, 3/462, (No. 2015).
[106] Buhârî, "Libas", 22, (No. 5823).
[107] Ebû Dâvûd, "Libas, 22, (No. 4074).
[108] Müslim, "Libas", 6, (No. 36).
[109] Müslim, "Hac", 84, (No. 451).
[110] Müslim, "Libas", 22, (No. 453).
[111] Ebû Dâvûd, "Libas, 19, (No. 4065).
[112] Kehf 18/31; el-İnsân76/21.
[113] Ebû Dâvûd, "Libas, 20, (No. 4068).

yadığına dair rivayetler mevcuttur.[114] Ayrıca saçı-sakalı ve elbiseyi zaferanla boyamanın haram olduğu ile rivayetler varsa da bunların ihramlı bir kişi için geçerli olduğu hadislerde açıkça görülmektedir.[115] Bazı âlimler olumsuz mânadaki bu rivayetleri dikkate alarak sarı renkli kıyafet giymenin tenzihen mekruh olduğunu söylemişlerdir.[116]

Kırmızı renk: Kırmızı renkli kıyafet konusunda da aynı durumu görmekteyiz. Söz konusu renk ile ilgili hem olumlu hem olumsuz nakilleri görmemiz mümkündür.

Olumlu olarak zikredebileceğimiz rivayetlerden biri Berâ İbn Azib'den gelmektedir. O "Hz. Peygamber'i saçları kulaklarına kadar uzamış ve üzerinde kırmızı bir hulle içerisinde gördüm ki o güne kadar hiç o kadar güzel görmemiştim." demektedir.[117] Râfi' b. el-Muzenni, Hz. Peygamber'i Mina'da katır üzerinde kırmızı bir burde giymiş olarak hutbe verirken gördüğünü söylemektedir. [118] Yine Cabir b. Abdullah'ın Hz. Peygamber'in Cuma ve bayram günleri kırmızı bir bürde giydiğine dair rivayeti İbn Sa'd'ın *Tabakât*'ında yer almaktadır.[119]

Bu olumlu rivayetlerin yanı sıra olumsuz şekilde anlaşılabilecek rivayet ise Hz. Zeynep'in elbisesini kırmızı renge boyaması esnasında yanlarına Hz. Peygamber'in gelmesi sonra da bir şey söylemeden dönüp gitmesi üzerine Zeynep'in Hz. Peygamber'in bundan hoşlanmadığı anlamını çıkartması üzerine kırmızı renk ile boyamadan vazgeçtiğinin anlatıldığı rivayettir.[120] Fakat bu rivayette kullanılan rengin mağre veya acı kırmızı olması sebebiyle böyle davrandığı zikredilmektedir. Sehârenpûrî ise meseleye farklı yaklaşmış ve Hz. Peygamber'in Hz. Zeynep'in yanından dönüp gitmesine yanında başka kadınların olmasına bağlamıştır.[121]

Rivayetlerden de görüldüğü üzere renk konusunda net yasaklamalardan ziyade ibaha söz konusudur. Olumsuz mahiyetteki rivayetler, ayrıca ele alınıp daha ayrıntılı olarak incelenebilir. Rivayetlerden de görüldüğü renklerde yerel ve toplumsal olarak beğenilen ve tercih edilen renklerin ön plana

---

[114] Müslim, "Hac", 5, (No. 25).

[115] Bk. Buhârî, "Libas", 34, (No. 5747).

[116] Bk. Nevevî, Ebû Zekeriyyâ Yahyâ b. Şeref b. Mürî en-Nevevî, *el-Minhâc fi şerḥi Ṣaḥîḥi Müslim* (b.y.: Dâru'l-fikr, 1401/1981)14/54; Haydar Güngör, *Hz. Peygamber Döneminde Giyim*, 115.

[117] Ebû Dâvût, "Libas, 21, (No. 4072).

[118] İbn Sa'd, et-*Tabakātü'l-Kübrâ*, 1/348; Ebû Dâvût, "Libas, 21, (No. 4073).

[119] İbn Sa'd, et-*Tabakātü'l-Kübrâ*, 1/348.

[120] Ebû Dâvûd, "Libas, 20, (No. 4071).

[121] Halîl Ahmed Sehârenpûrî, *el- Bezlü'l-Mechûd fi halli Sünen-i Ebî Dâvûd* (b.y.: Şeyh Sultan en-Nehayan, 1427/2006), 12/99.

çıktığını ve bunda da iklimin etkisinin olduğunu söylememiz mümkündür. Ayrıca burada estetikte etkili bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Beğenilmeyen renklerde ise yine estetik öne çıkmakta alaca bulaca denilen karışık veya tam ne renk olduğu bilinmeyen renkler ile deli veya acı kırmızı gibi çok fazla dikkat çekici renklerin tercih edilmemesi gerektiği ifade edilmiştir. Ayrıca bu renklerin estetik bulunmuyor olması da gözden kaçmamalıdır.[122]

2.3. Kıyafetin Estetik Olması

Hz. Peygamber, kullanılan kıyafetlerin temiz olmasının yanında zarif ve şık olmasını arzu etmiş ve kendisi de bu duruma örnek olmuştur. Ashabına bu konuyla ilgili tavsiye ve uyarılarıyla ilgili şu örnekleri verebiliriz:

Bir adam, Hz. Peygamber'e gelerek dedi ki, "Bir kişinin elbisesi güzel olsa, ayakkabısı güzel olsa, bu kibir sayılır mı?" Hz. Peygamber o kişiye şu şekilde cevap verdi: "Allah cemîl (güzel)'dir ve cemîl (güzel/estetik) olanı sever. Kibir ise hakkı inkâr ve insanları tahkir etmektir." buyurdular.[123] Rivayetten de anlaşılacağı üzere Hz. Peygamber, güzel ve estetik kıyafetler giymeyi Allah'ın cemîl ismiyle aynı cümlede kullanarak güzel giyinmeyi teşvik etmektedir.

Benzer bir rivayet de Kurtubî'de yer almaktadır. Bir grup sahâbî Hz. Peygamber'i dışarı çıkması için kapısında bekledikleri sırada Hz. Peygamber'in onların yanına çıkmadan önce evde bulunan su dolu bir kabı görünce o suya bakarak saçını sakalını düzeltmeye başladığı anlatılır. Hz. Âişe "Ya Resûlallah sen de mi bunu yapıyorsun?" dediğinde "Bir kimse kardeşlerinin yanına çıkacağı zaman görünümünü düzeltsin. Zira Allah cemâldir ve cemâl (güzel/estetik) olanı sever." buyurduğu nakledilmektedir.[124]

Hadiste görüldüğü üzere bir kimsenin dış görünüşü önemlidir. Zira insanlar görünümleriyle karşılanır sohbetleriyle uğurlanır hikeminde de bu durum açıkça görülmektedir.

Başka bir hadiste de Hz. Peygamber'in yolculuğa çıkarken yanındakilere şu nasihatte bulunduğu nakledilmektedir: "Sizler kardeşlerinizin yanına gidiyorsunuz, binek hayvanlarınıza güzel eğerler vurun ve güzel elbiseler giyin. Öyle ki yüzde ki ben nasıl belli oluyorsa siz de insanlar içerisinde göz-

---

[122] Hüseyin Akyüz, *Nebevi Öğretide Estetik Anlayışı* (Ankara: Fecr Yayınları, 2016), 107.
[123] Müslim, "İman", 39, (No. 147).
[124] Kurtubî, el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'ân*, 9/206.

de olun. Çünkü Allah çirkin görünüme sahip insanlar ile çirkin söz ve davranışta bulunanları sevmez." buyurmuştur. [125]

Hz. Peygamber, güzel giyinme konusunda o kadar hassastı ki koyun gütmeye giden bir sahabîye dahi müdahalede bulunmuş yeni kıyafetleri olmasına rağmen eski kıyafetlerini giymeye devam eden sahabîye yeni kıyafetini giymesini istemiştir. Hâdiseyi Cabir b. Abdullah şöyle anlatmaktadır: "Hz. Peygamber ile Benî Ammar gazvesinde bir ağaç gölgesinde dinleniyorduk. Yanımızda hayvanlarımızı otlatmaya gitmesi için hazırlanan bir arkadaşımız vardı. Üzerinde de eskimiş iki bürde bulunuyordu. Resûlullah (s.a.v.) ona bakıp 'Bu adamın bu kıyafetinden başka kıyafeti yok mu?' diye sordu. Ben de 'Var, ya Resûlallah. Heybesinde iki tane daha var.' dedim. Hz. Peygamber 'Çağır o kardeşini, yeni olan iki burdesini giysin.' buyurdu. Çağırdım ve yeni elbiseleri giymesini söyledim. Hz. Peygamber 'Allah boynuna vurasıcaya ne oluyor! Bu onun için daha hayırlı değil mi?' buyurdu. Adam Hz. Peygamber'in dediklerini işitti ve 'Allah yolunda (cihada) giderken de mi güzel giyinelim?' deyince Hz. Peygamber, 'Evet, Allah yolunda iken de.' cevabını verdi ve o kişi cihat ederken şehit oldu."[126]

Hadisten aslında bizlerin çok önem vermediği bir durum olan iş hayatında, tarla veya hayvan bakma esnasında eski veya kullanılmış kıyafetler giymek adetimizin çok da doğru olmadığı her durumda hatta savaşa giderken dahi eğer yeni kıyafet varsa onların giyilmesi gerektiğini hatırlatan güzel bir örnektir.

Yine başka bir örnekte pek çok sahabî tarafından nakledilen şu rivayettir: "Allah Teâlâ kıyamet gününde eteğini büyüklük taslayarak yerde sürüyen kimseye (rahmet gözüyle) bakmaz."[127] Rivayette kibrin yasaklanması ve tevazunun teşvik edilmesi bir yana cübbe veya bürdenin veya pantolonun yerde sürünmesi kişiyi dağınık ve pejmürde görünmesine neden olur. Bu durum estetik açısında istenen bir durum değildir. Hz. Peygamber'in elbisenin yerde sürünmesini istememesi kibre dikkat çekmenin yanında temizlik ve estetiğe önem vermesi olarak anlaşılması muhtemeldir.[128]

Yine Hz. Ömer'in bir sözünde "Allah sizin elinizi genişlettiğinde siz de elinizi genişletin." buyurmasından maksadın kıyafete önem verilmesi ve

---

[125] Ebû Dâvûd, "Libas", 25, (No. 4089).

[126] Mâik b. Enes, Ebû Abdillâh Mâlik b. Enes b. Mâlik b. Ebî Âmir el-Asbahî el-Yemenî. *el-Muvatta'*, thk. M. F. Abdulbaki (Beyrut: Dâru İhyâu't-turâsi'larabî, 1406/1985) "Libas", 1.

[127] Mâlik b. Enes, *el-Muvatta'*, "Libas", 5 (No. 9).

[128] Musab Hamod, *Nazariyyetu'l-kinâyetu'n-Nebeviyetu usûluhe ve alakâtuhe âsâruhe* (Beyrut: Dâru'l-Muktebes, 1438/2018), 154-155.

imkânı olan kimselerin düzgün giyinmesi gerektiğidir. Nitekim ashâb Hz. Peygamber'in güzel/estetik giyinmekle ilgili tavsiyelerini dikkate almış, toplum içerisine güzel kıyafetlerle çıkmışlardır. Onların bu durumlarını anlatan birkaç örnek şunlardır:

İbn Abbas, Hâricîlerle konuşmaya gitmesini şöyle anlatmaktadır: "Hz. Ali, beni "Haydi şu topluluğa git onlarla bir görüş" dedi. Ben de Yemen kumaşlarından yapılmış olan en güzel kıyafetimi giydim ve yola çıktım." Hadisi nakleden Ebû Zümeyl "İbn Abbas, güzel ve ışıltılı bir adamdı" dedikten sonra hadisin rivayetine şöyle devam etti. "İbn Abbas, Hâricîlerin yanına varınca elbisesinden dolayı kendisini ayıplandıklarını hissedince "Ben Hz. Peygamber'in üzerinde bunlardan daha güzelini gördüm." diye cevap verir.[129] Böylelikle İbn Abbas hem Hz. Peygamber'in güzel/estetik kıyafetler giydiğini hem de kendisinin onun sünnetine ittiba ettiğini vurgulamak istemiştir.

Ebü'l-Ferec İbnü'l-Cevzî'nin (öl. 597/1201) *Telbîsu'l-İblis*'inde İbn Mes'ud, insanların en güzel giyinen ve en güzel kokanı olduğunu anlatmakta ayrıca Hasan-ı Basrî'nin de kaliteli kıyafetler giydiğini belirtmektedir. Ayrıca Hasan-ı Basrî dışarıya çıktığında üzerinde Yemen işi cübbe bulunduğu bilgisini de aktarmaktadır. [130]

Başka bir örnek de Vehb b. Münebbih'le ilgilidir. Süleyman b. Hucr es-San'ânî, Vehb b. Münebbih'i Yemen'de gördüğünü ve Yemen'de onun gibi güzel giyinen bir kimseyi görmediğini ifade etmektedir.[131]

Tâbiînden Ma'rur b. Suveyd, Rebeze'de Ebû Zer ile karşılaştığında hem hizmetçisinin üzerinde hem de kendi üzerinde hulle adı verilen kıymetli bir kıyafetin bulunduğunu görünce şaşırarak sebebini sorar. Ebû Zer de Hz. Peygamber'in "Kimin yanında bir hizmetçisi varsa ona yediğinden yedirsin, giydiğinden giydirsin." buyurduğunu işitmesi sebebiyle hizmetçisine hulleyi giydirdiğini söylemektedir.[132] Mala-mülke değer vermeyen Ebû Zer'in hem kendisinin hem de yanında bulunan hizmetçisinin üzerinde güzel kıyafetlerle dolaşmaları aslında Hz. Peygamber'in ashâbının estetiğe verdikleri önemi göstermesi açısından zikrettiğimiz bu örneklerin önemli olduğunu düşünmekteyiz.

---

[129] Ebû Dâvûd, "Libas", 8, (No. 4037).

[130] İbnü'l-Cevzî, Ebü'l-Ferec Cemâlüddîn Abdurrahmân b. Alî b. Muhammed el-Bağdâdî, *Telbîsü İblîs* (İskenderiyye: Dâru İbn Haldûn, ts.), 201.

[131] İbn Ebî Hâtım, Ebû Muhammed Abdurrahmân b. Muhammed b. İdrîs er-Râzî, *Kitabu'z-Zuhd*, thk. Munzir Selim Mahmude d-Dûmî (Riyad: Dâru'l-Atlas, 1421/2000), 73.

[132] Buhârî, "İman", 22, (No. 30).

Ashâbın kıymetli ve düzgün kıyafetlerle dolaşmasının yanında onları takip eden tâbiînin de ashâbdan aşağı kalmadığını görmekteyiz. Nitekim Kurtubî de yer alan bir bilgide tâbiînden Temim ed-Dârî'nin (öl. 40/661) kıymeti yaklaşık 1000 (bin) dirhemi bulan elbise giydiği ve onunla namaz kıldığı, yine Mâlik b. Dînâr el-Basrî'nin ise (öl. 131/748) Aden'den getirdiği kaliteli ve kıymetli Aden elbiseleri giydiği anlatılmaktadır. Meşhur musned sahibi Ahmet b. Hanbel ise (öl. 241/855) de değeri bir dinarı bulan kıyafetler giydiği anlatılmaktadır.[133] İbnü'l-Cevzî, "Seleflerimiz orta derecede kaliteli elbise giyerlerdi. Kaliteli olanları ise Cuma ve bayram günleri için ayırırlardı. Çünkü kardeşleriyle karşılaştıklarında çirkin kalitesiz kıyafetle görünmek istemezlerdi." demektedir.[134] Kurtubî, ayrıca İbnü'l-Cevzî'nin kıyafetle ilgili şu görüşünü aktarmaktadır. "İmkânı var iken bir elbiseye bürünmek veya yamalı bir elbise giymek Allah'ın o kimse için verdiği nimeti göstermediğinden ve zahitliğini gösterişe dönüştürdüğünden dolayı mekruhtur. Nitekim selefi sâlihîn güzel kıyafetler giymişlerdir."[135]

Örneklerden de görüldüğü üzere bizim pek de önem vermediğimiz güzel ve estetik giyinmek, başta Hz. Peygamber'in ve onun yolundan yürüyenlerin temel özellikleri arasında yer almaktadır. Hatta zahitliği ve dünyaya önem vermemeleriyle meşhur olmuş bazı sahabî ve tâbiîn, kıyafet konusunda titiz davranmışlar ve görünümlerine önem vermişlerdir.

2.4. Hz. Peygamber'in Kıyafetlerdeki Temel Prensipleri

Hz. Peygamber her kadar Müslümanların güzel ve estetik giyinmelerini isterken diğer yandan da vazgeçilmez olarak kabul edilen birtakım prensiplerde vaz' etmiştir. Bunları şöyle sıralayabiliriz.

1- Setr-i Avret: Hz. Peygamber'in kıyafet konusundaki önceliği Yüce Allah'ın Kur'an'da bildirdiğinden farklı değildir. Nitekim Yüce Allah insanların avret mahallerini örtmeleri için elbiseler indirdiğini bildirmektedir.[136] Bu âyetin gereği olarak Hz. Peygamber de setri avreti yerine getirmeyen kıyafetlerin kullanılmamasını istemiştir. Nitekim konuyla ilgili Ebû Said el-Hudri'nin rivayeti şöyledir: "Hz. Peygamber bizi avret yerini açıkta bırakan iki çeşit kıyafeti giymekten nehyetti. Bunlar ihtiba ve iştimalus sem'a'dır."[137] Aslında hadiste zikredilen ihtiba ve sem'a bir kıyafet değil bir oturma ve ör-

---

133 Kurtubî, el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'ân*, 9/204.
134 İbnü'l-Cevzî, *Telbîsü İblîs*, 200.
135 Kurtubî, el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'ân*, 9/205.
136 el-A'râf 7/26.
137 Buhârî, "Libas", 20, (No. 5819).

tünme şeklidir.[138] Burada yasak olan kıyafet değil avret mahallini açıkta bırakabilecek şekildeki bir giyim tarzıdır.[139] Ayrıca yine pek çok hadis eserinde yer alan "*Giyinik oldukları halde çıplaktır ve onlar cehennemdedirler*."[140] hadisindeki ta'zirinin sebebi de yine setr-i avreti yerine getirmeyen kıyafet modelleri ve kulanım şekilleridir.

2- Giyimde israfa kaçılmaması: Yüce Allah mescitlere giderken güzel /estetik kıyafetlerle gidilmesini emrederken aynı zamanda israfa da kaçılmaması gerektiğini vurgulamaktadır.[141] Bununla ilgili olarak Hz. Peygamber'den kendisine hediye edilen pahalı elbiseleri sahabeye vermesi, hatta onların da giymelerini değil satarak daha zaruri ihtiyaçlarını karşılamalarını istemiş olması[142] kişinin önceliklerini belirlemesi gerektiğini göstermesi açısından önemlidir. Nitekim evde yiyecek yokken pahalı kıyafetler satın alınmaması gerekmektedir.

3- Temiz olması: Muhakkak ki taharet ibadetin şartı olsa da buradaki temizlik, kıyafetin kirli olmamasıdır. Nitekim şu örnekte bu çok açık görülmektedir. Hz. Peygamber üzerinde kirli bir elbise bulunan adamı görünce "*Bu adam elbisesini yıkacak bir şey bulamıyor mu?*" demekten kendini alamamıştır.[143]

Benzer bir örnekte şudur: Ebû Hüreyre "*Aramızda izârı yerde sürünen bir adam vardı. Hz. Peygamber ona "Git abdest al." buyurdu. Adam abdest aldı. Tekrar gelerek namaza durdu. Hz. Peygamber "Allah, izârı sarkık bir şekilde kılınan namazı kabul etmez*." buyurdu.[144] Genellikle bu rivayet kibir bahsinde yer alsa da izârın yerlerde sürünmesi elbisenin kirlenmesine ve yerdeki necasetlere bulaşma ihtimalini gündeme getirmektedir. Bundan dolayı o kişinin namazının olmadığını söylemesi muhtemeldir.

4- Elbisenin sadece giyinmek amaçlı olması: Her dönem olduğu gibi Hz. Peygamber döneminde de kıyafet bir statü veya gösteriş veya kibir amaçlı olabilmekteydi. Nitekim Hz. Peygamber'in elbisenin kibir amaçlı giyilmemesi gerektiği ile ilgili pek çok hadisi bulunmaktadır. Bunlardan bazıları şunlardır: "*Allah kibir sebebiyle elbisesini yerde sürüyene kıyamet günü rahmet naza-*

---

[138] İhtibâ: Kişinin kabalarının üzerinde otururken dizlerini karnına doğru çekmesi sonucu avret mahallinin açılabileceği bir oturma şeklidir. İştimâlus-Samma' ise kişin tek bir örtüsü varken omuzun bir tarafını örtü atıp diğer omzun açıkta kalmasıdır. Bk. Buhârî, "Libas", 20, (No. 5819); Nevevî, *el-Minhâc*, 14/76-77.

[139] Güngör, *Hz. Peygamber döneminde giyim*, 123.

[140] Müslim, Libas, 34, (No.15); Ahmet b. Hanbel, *Müsned*, 14/300, (No. 8665).

[141] el-A'râf 7/31.

[142] Buhârî, "Hibe" 27, (No. 2612-2613).

[143] Ebû Dâvûd, "Libas", 17, (No. 4062).

[144] Ebû Dâvûd, "Libas", 28, (No. 4086).

rıyla bakmaz."[145] Yine başka bir hadiste "*Kim şöhret olmak için kıyafet giyerse Allah ona kıyamette zillet kıyafeti giydirir.*"[146]

Yine İbn Ömer bir çocuğunun üzerinde kalitesiz bir elbise görünce, "*Bu elbiseyi giyme zira bu şöhret elbisesidir.*" buyurdu. Bu rivayette şöhret kıyafetinin sadece gösteriş anlamında kullanılmadığı, aksine toplumun içerinde dikkat çeken kıyafetin gösterişe neden olacağı vurgulanmaktadır.

Sonuç olarak Hz. Peygamber hem yaşadığı dönemdeki Müslümanlara hem de günümüzdeki Müslümanlara sözleri ve fiilleriyle örnek olmuştur. Onun kıyafet konusundaki örnekliğinde kıyafetinin temiz olmasının yanında güzel ve estetik olması da bulunmaktadır. Zira o görünümüyle de örnek olmuştur. Kirli ve pejmürde kıyafetiyle dolaşan sahâbîye müdahale ederek temiz ve düzgün giyinmesini istemiştir. Yeni kıyafeti varken eski kıyafetini giyen Müslümana yenisini giymesi konusunda tavsiyede bulunmuştur. Kibir ve israfa kaçmaksızın setr-i avreti yerine getiren kıyafetin giyilebileceğini söylemiştir. O, Müslümanın kıyafet konusunda estetik bir görünüme sahip olmasını istemiştir.

Sonuç

Estetik kavramını çalışmamızda kıyafet bağlamında incelemeye çalıştık. İslâm, kıyafeti öncelikle mahrem yerlerin örtülmesinde kullanılan bir eşya olarak görmektedir. Nitekim Kur'an'da kıyafetle ilgili âyetlerin önemli bir bölümünde mahrem yerlerin örtülmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Her ne kadar setr-i avret konusu önemli ise de güzel giyinmekte Allah'ın emirleri arasında yer almaktadır. Nitekim O, müminlerin mescide giderken zînetlerini yanlarına almalarını emretmekle güzel giyinmeyi ve estetik giysiler kullanmayı teşvik etmiş olmaktadır.

Hz. Peygamber'in konuyla ilgili tavsiye ve uygulamaları pek çok eserde yer almakta ise de biz çalışmamızda temel hadis ve siyer kaynaklarımızı kullandık. Bu eserlerde Hz. Peygamber'in, yaşadığı dönemde kullanılan pek çok kıyafeti kullandığı görülmektedir. Bu kıyafetlerin üzerlerinde farklı şekil ve desenler bulunmakla birlikte onun, şerit halindeki çizgilerden oluşan ve karışık olmayan düz ve sade kıyafetleri kullanmayı tercih ettiğini görmekteyiz. Kıyafetlerin rengi konusunda ise öncelikle beyaz rengi tercih ederken siyah, kırmızı ve sarı renkli elbiseleri de kullanmaktadır. Onun kıyafet konusundaki ilkelerinden birisi, Kur'an'da olduğu gibi kıyafetin setr-i avreti yerine ge-

---

[145] Ebû Dâvûd, "Libas", 28, (No. 4084).
[146] Ebû Dâvûd, "Libas", 5, (No. 4029).

tirmesidir. Diğer bir ilkesi ise kıyafette israfa gidilmemesi, kişinin temel ihtiyaçları dururken pahalı kıyafetlerin giyilmemesidir. Ayrıca kıyafet kibir aracı olarak kullanılmamalıdır.

Hz. Peygamber'in estetik bağlamında önceliği ise kıyafetlerin sökük, yırtık olmayıp temiz olmasıdır. Nitekim o ashâbı bu konularda uyarılarda bulunmuştur. Ayrıca o ister işe isterse savaşa gidilsin, yeni kıyafetlerle giyilmesini tavsiye etmiştir. Ashâbın Hz. Peygamber'i hep güzel/estetik kıyafetler içerisinde gördüklerini anlatmaları onun bu konudaki tutum ve davranışını göstermektedir.

Sonuç olarak Kur'an'da ve Hz. Peygamber'in sünnetinde kıyafet, insanların mahrem yerlerini örtmede kullanılan bir eşya olmanın yanında temiz ve estetik olması da onun ayrılmaz bir parçasıdır.

Kaynakça

Ahmet b. Hanbel, Ebû Abdillâh Ahmed b. Muhammed b. Hanbel eş-Şeybânî el-Mervezî. *Müsned*. thk. Şuayb Arnaud. 50 Cilt. Beyrut: Müessesetü'r-Risale, 1416/1995.

Akyüz, Hüseyin. *Nebevi Öğretide Estetik Anlayışı*. Ankara: Fecr Yayınları, 2016.

Âsım Efendi. *el-Okyânûsu'l-Basît fî Tercemeti'l-Kâmûsi'l-Muhît (Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi).* İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2013.

Ayvazoğlu, Beşir. "İlmü'l-Cemâl". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 22/146-148. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.

Buhârî, Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmâîl b. İbrâhîm el-Cu'fî el-Buhârî. *el-Câmiʿu's-sahîh*. thk. M. Fuad Abdulbaki. 4 Cilt. Kahire: Matbaatu's-selefiyye, 1400.

Ebû Abdillâh Muhammed b. Ahmed b. Ebî Bekr b. Ferh el-Kurtubî. el-*Câmi' li-ahkâmi'l-Kur'ân.* thk. Abdullah b. Abdul Muhsin et-Türkî. Beyrut: Müessetu'r-risâle 1427/2006.

Ebû Dâvûd, Ebû Dâvûd Süleymân b. el-Eş'as b. İshâk es-Sicistânî el-Ezdî *es-Sünen*. thk. Şuayb Arnaud. Dımışk: Dâru Risâletu'l-Âlemiyye, 1430/2009.

Ebü'l-Fidâ' İmâdüddîn İsmâîl b. Şihâbiddîn Ömer b. Kesîr b. Dav' b. Kesîr. *Tefsîru'l-Kur'âni'l-azîm*. thk. M. Huseyn Şemseddin. Beyrut: Dâru'l-kütübi'l-ilmiyye, 1419.

el-Mu'cemu'l-vasît. Mısır: Mektebetu şurûku'l- düveliyye, 1425.

Erkal, Mehmet. "Arşın". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.* 3/411-413. İstanbul: TDV Yayınları, 1991.

Fahreddin er-Râzî, Ebû Abdillâh (Ebü'l-Fazl) Fahrüddîn Muhammed b. Ömer b. Hüseyn er-Râzî. *Mefâtîhu'l-Gayb*, 32 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Fikr, 1401/1981.

Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir. 5 cilt. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2020.

Güngör, Haydar. "Hz. Peygamber (s.a.s) Döneminde Kullanılan Kıyafetler". *AİBÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi* 4/8 (Güz 2016), 48-68.

Güngör, Haydar. *Hz. Muhammed Döneminde Giyim*. Ankara: Fecr Yayınları, 2020.

İbnü'l-Cevzî, Ebü'l-Ferec Cemâlüddîn Abdurrahmân b. Alî b. Muhammed el-Bağdâdî. *Telbîsü İblîs*. İskenderiyye: Dâru İbn Haldûn, ts.

Halîl Ahmed Sehârenpûrî. *el-Bezlü'l-Mechûd fi halli Sünen-i Ebî Dâvut*. 14 Cilt. b.y.: Şeyh Sultan en-Nehayan, 1427/2006.

Hamod, Musab. *Nazariyyetu'l-kinâyetu'n-Nebeviyetu usûluhe ve alakâtuhe âsâruhe*. Beyrut: Dâru'l-Muktebes, 1438/2018.

İbn Ebî Hâtım, Ebû Muhammed Abdurrahmân b. Muhammed b. İdrîs er-Râzî. *Kitabu'z-Zuhd*. thk. Munzir Selim Mahmude d-Dûmî. Riyad: Dâru'l-Atlas, 1421/2000.

İbn Sa'd, Ebû Abdillâh Muhammed b. Sa'd b. Menî' el-Kâtib el-Hâşimî el-Basrî. et-*Tabakātü'l-Kübrâ*. thk. Muhammed Abdülkadir Atâ. Beyrut: Dâru'l-kutubi'l-ilmiyye, 1418/1997.

İbn Mâce, Ebû Abdullah Muhammed b. Yezid. *es-Sünen*, thk. M. Fuad Abdulbaki. b.y.: Dâru İhyâu Kutubi'l-Arabiyye, ts.

İbn Manzûr, Ebü'l-Fazl Cemâlüddîn Muhammed b. Mükerrem b. Alî b. Ahmed el-Ensârî. *Lisânu'l-arab*. 15 Cilt, Beyrut: Dâru's sadr, ts.

Mâlik b. Enes, Ebû Abdillâh Mâlik b. Enes b. Mâlik b. Ebî Âmir el-Asbahî el-Yemenî. *el-Muvatta'*. thk. M. F. Abdulbaki. Beyrut: Dâru İhyâu't-Turâsi'l-Arabî, 1406/1985.

Muhammed b. Ali eş-Şevkânî. *Fethu'l-Kadîr*. Beyrut: Daru İbn Kesîr, 1414.

Müslim, Ebü'l-Hüseyn Müslim b. el-Haccâc b. Müslim el-Kuşeyrî. *el-Câmiʿu'ṣ-ṣaḥîḥ*. thk. M. Fuad Abdulbaki. 5 Cilt. Kahire: Dâru İhyâu'l-kutubil Arabiyye, 1326/1918.

Mutluel, Osman. *Kur'an ve Estetik*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2016.

Nevevî, Ebû Zekeriyyâ Yahyâ b. Şeref b. Mürî en-Nevevî. *el-Minhâc fî şerḥi Ṣaḥîḥi Müslim*. b.y.: Dâru'l-fikr, 1401/1981.

Taberî, Ebû Ca'fer Muhammed b. Cerîr b. Yezîd el-Âmülî et-Taberî el-Bağdâdî. *Câmiu'l-Beyân an Teʾvîli Âyi'l-Ḳurʾân*. thk. Abdulmuhsin et-Türkî. 26 Cilt. Kahire: Hıcr, 1422/2001.

Tirmizî, Ebû Îsâ Muhammed b. Îsâ b. Sevre (Yezîd) et-Tirmizî. *Sünen*. thk. Beşşâr Avvâd Maruf. 6 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Garbi'l-islâmî, 1996.



KUR'AN TİLÂVETİNİN ESTETİK BOYUTU AÇISINDAN VAKF-İBTİDÂYA RİAYET

MEHMET KARA[1]

Özet

Kur'an tilâvetinde nereden ve nasıl başlanılması, nerede ve nasıl durulması gerektiğini konu edinen vakf-ibtidâ ilmi, Kur'an'ın doğru anlaşılması açısından önemli olduğu gibi hüsn-i tilâvet bağlamında tilâvetin estetik boyutuyla da ilgilidir. Nitekim hüsn-i tilâvet, tecvid kurallarına riayet ederek güzel bir sesle Kur'an okumayı ifade ettiği gibi okunan yerlerin anlamına vâkıf olmakla birlikte ilâhî mesajın hissedilmesini ve bu hissiyatın muhatap kitleye yansıtılmasını da gerektirmektedir. Bu nedenle anlam eksenli ve güzel okumanın hedeflendiği bir Kur'an tilâvetinde uygun vakf ve ibtidâ mahallerine riayet edilmesi neticesinde ahenkli bir okuyuş ve güzel bir tilâvet icra edilmesinin yanı sıra anlam inceliklerinin vurgulandığı, okuyanın ve dinleyenin ilâhî mesajları anladığı bir tilâvet keyfiyeti ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmada, tilâvet estetiği bakımından ilâhî mesajın da anlaşılmasını temin edecek şekilde âyet sonlarında vakf veya vasl yapılması tercihi üzerinde durulmuştur. Bu itibarla vakf-ibtidâ geleneğinde zikredilen görüşler bağlamında âyet sonlarının mutlak vakf mahalleri olup olmadığı bazı örnek âyetler üzerinden inceleme konusu yapılmıştır. Böylece vakf ve ibtidânın Kur'an tilâvetinin estetik boyutuna olan etkisi ve katkısı müzakere edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kur'an, Vakf, İbtidâ, Tilâvet, Hüsn-i tilâvet

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Kur'ân-ı Kerîm Okuma ve Kıraat İlmi Anabilim Dalı, İstanbul Türkiye, mekara5734@gmail.com, ORCİD ID: 0000-0002-2350-9323

OBSERVANCE OF WAQF-IBTIDĀ IN TERMS OF THE AESTHETIC DIMENION OF QUR'ANIC RECITATION

Abstract

The science of waqf-ibtidā, which examines where and how to start, where and how to stop in Qur'anic recitation, is important for the correct understanding of the Qur'an, as well as the aesthetic dimension of recitation in the context of beautiful reading. As a matter of fact, good reading not only refers to reading the Qur'an with a beautiful voice in compliance with the rules, but also requires knowing the meaning of what is being read, feeling the message and reflecting this feeling to the other party. For this reason, in a Qur'anic recitation that is meaning-oriented and aims at beautiful recitation, as a result of observing the appropriate waqf and ibtidā places, a harmonious recitation and a beautiful recitation, as well as a reading in which the subtleties of meaning are emphasized and the reader and the listener understand the messages. In this study, the preference for waqf or wasl at the end of verses to ensure that the message is also understood in terms of the aesthetics of beautiful reading is emphasized. In this respect, in the context of the views mentioned in the waqf-ibtidā tradition, whether the endings of verses are waqf places or not has been analyzed through some sample verses. Thus, the effect and contribution of waqf and ibtidān on the aesthetic dimension of Qur'anic recitation were discussed.

Keywords: Qur'an, Waqf, al-Ibtidâ, Reading, Good Reading

Giriş

Kur'ân-ı Kerîm tilâvetinde bir kelimenin, sonrası ile irtibatının geçici bir süre kesilmesini[2] ya da okumaya devam etmek niyetiyle bir kelimede, nefes alma süresi kadar tilâvete ara verilmesini ifade eden "vakf" (وقف) kavramı; sözlük anlamı itibariyle "durmak", "durdurmak", "duraklamak", "ayağa kalkmak", "ayakta durmak", "okuyucunun bir kelime üzerinde durması" gibi mânaları ihtiva etmektedir.[3] Bu bağlamda İbnu'l-

---

[2] Nizâmuddîn Hasan b. Muhammed el-Kummî en-Nîsâbûrî, *Garâibü'l-Kur'ân ve Regaibü'l-Furkân*, thk. Zekeriya 'Umeyrât (Beyrut: Dâru-l-Kütübi'l-'İlmiyye, 1996), 1/44; Ebu'l-Hasan Ali b. Muhammed en-Nûri es-Safâkusî, *Tenbîhü'l-gâfilîn ve irşâdü'l-câhilîn 'ammâ yeka'u lehüm mine'l-hatai hâle tilâvetihim li-Kitâbillâhi'l-mübîn*, thk. Muhammed Şâzelî en-Neyfûr (Tunus: Müessesâtü Abdulkerîm b. Abdillah, 1974), 128.

[3] Ebû Nasr İsmail b. Hammâd el-Cevherî, *es-Sıhah tâcü'l-lugâ ve sıhâhi'l-'arabiyye*, thk. Ahmed Abdülğafûr Attâr (Beyrut: Dâru'l-'İlm, 1987), 4/1440; Ebu'l-Hüseyn Ahmed İbn Fâris, *Mu'cemu Mekâyisi'l-lugâ*, thk. Abdusselâm Muhammed Harun (Dâru'l-Fikr, 1979), 6/135; Ebu'l-Kâsım Hüseyn b. Muhammed er-Râgıb el-İsfehânî, *el-Müfredât*, thk. Safvan Adnan ed-Dâvûdî (Dımaşk: Dâru-l-Kalem, 1412), 88; Ebu'l-Kâsım Mahmud b. Ömer el-Hârizmî ez-Zemahşerî, *Esâsü'l-belâğa*, thk. Muhammed Bâsil 'Uyûnu's-Sûd (Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-'İlmiyye, 1998), 2/350; Muhammed

Cezerî'nin (öl. 833/1429) "Vakf, Kur'ân tilâvetine tekrar devam etmek düşüncesiyle bir kelimede, nefes alma süresi kadar okuyuşu ve sesi kesmekten ibarettir." (الوقف عبارة عن قطع الصوت على الكلمة زمناً يتنفّس فيه عادةً بنيّة استئناف القراءة)[4] şeklindeki tarifi, belirtilen hususları muhtevi kapsamlı bir tanımdır.

Vakfın zıddı olarak kullanılan "ibtidâ" ise sözlükte "başlamak" ve "bir şeyi ilk defa yapmak"[5] anlamına gelmektedir. Kur'an tilâveti ile ilgili olarak kullanıldığında ibtidâ, okumaya ilk defa başlamayı veya okuma esnasında herhangi bir sebeple ara verilen (*vakf*) veya nihayete erdirilen (*kat'*) tilâvete devam etmeyi belirtmektedir. Buna göre vakf ve ibtidâ, Kur'an tilâveti esnasında nefes almak için durmak ve sonrasında okumaya devam etmek şeklinde kısaca tanımlanabilir. Zikri geçen sözlük ve terim anlamlarından hareketle vakf ve ibtidânın, âyette murad edilen mânanın anlaşılabilmesini hedefleyen ve bu sebeple özellikle bu alanda eser telif etmiş kıraat âlimlerinin tespit ettikleri yerlerde durulması ve âyetin mefhumunun bozulmayacağı şekilde uygun yerlerden başlanılması suretiyle Kur'an tilâvetinin keyfiyetini belirleyen önemli bir ilim olduğu çıkarımı yapılabilir.

Kıraat ilminin temel meselelerinden biri sayılan vakf-ibtidâ, Kur'an tilâvetinde okuyucunun nerede ve nasıl vakf yapması, tilâvete nereden ve nasıl başlaması ya da devam etmesi gerektiğini tespit eden ve öğreten ilmî bir disiplindir. Dolayısıyla vakf-ibtidâ ilminin muhtevasının, genel bir değerlendirmeye göre iki temel konudan oluştuğu söylenebilir. Bunların ilki, kelime sonlarında resm/hat açısından vakf veya vaslın nasıl olacağı ile ilgili iken diğeri ise âyetlerdeki vakfa ve ibtidâya uygun olan ya da uygun olmayan yerlerin/ kelimelerin tespit edilmesine yöneliktir.[6] Buna göre Kur'an tilâveti ile ilgili bir bağlamda kullanılan vakf ifadesinin bu şekilde iki maksudunun olduğu anlaşılmaktadır. Birincisi, Kur'an tilâveti esnasında durulduğunda kelimenin sonundaki harfte (mesela müenneslik tâ'sında, iki üstünde) nasıl durulacağı ile ilgilidir. İkincisi ise çalışmamızın da mihverini oluşturan

---

b. Mukrim İbn Manzûr el-İfrîkî, *Lisânu'l-'Arab* (Beyrut: Dâru Sâdır, 1414), 9/359; Ebu't-Tâhir Mecdüddîn Muhammed b. Yakub Fîrûzâbâdî, *Kâmusu'l-muhît*, thk. Mektebü Tahkiki't-Türâs fî Müesseseti'r-Risâle (Beyrut: y.y., 2005), 860.

4 Ebu'l-Hayr Şemsüddin Muhammed b. Muhammed İbnu'l-Cezerî, *en-Neşr fi'l-kıraâti'l-aşr*, thk. Muhammed Ali ed-Dabbâğ (Beyrut, 1940), 1/240.

5 Cevherî, *es-Sıhâh*, 1/35; İbn Manzûr, *Lisânu'l-'Arab*, 1/26; Fîrûzâbâdî, *Kâmûsü'l-muhît*, 33.

6 Ebû Bekr Muhammed b. Kasım b. Beşşar İbnu'l-Enbârî, *Kitâbu Îzahi'l-vakfi ve'l-ibtidâ*, thk. Muhyiddin Abdurrahman Ramadan, (Dımaşk, 1971), 1/108-149; Ebû Amr Osman b. Saîd ed-Dânî, *el-Muktefâ fi'l-vakfi ve'l-ibtidâ*, thk. Cemâluddin Muhammed Şeref, (Mısır: Dâru's-Sahâbe, 2006), 17-29; İbnu'l-Cezerî, *en-Neşr*, 1/224 vd.

âyetlerdeki cümle kurgusunun ve anlam yapısının dikkate alınarak nerede vakf yapılması ve nereden tilâvete devam edilmesi ile ilgilidir.

Bu çalışmada âyet sonlarında vakf ya da vasl tercihi, özellikle âyetler arasında cümle kurgusunun ve anlam irtibatının devam ettiği bazı örnek âyetler üzerinden inceleme konusu yapılacaktır. Zira sonrası ile lafız ve anlam irtibatının olmadığı âyet sonlarında vakf yapılması hususunda herhangi bir ihtilaf söz konusu değildir. Bilindiği üzere bu konudaki ihtilaf, sonrası ile lafız ve anlam irtibatının devam ettiği âyet sonları ile ilgilidir. Nitekim ulemanın bir kısmı, âyet sonlarında mutlak surette vakfın tercih edilmesi gerektiğini belirtirken diğer bir kısım ulema ise anlamın göz önünde bulundurulmasını ve buna göre vakf ya da vasl tercihinin oluşturulması gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Bu çerçevede sürdürülecek olan inceleme neticesinde âyet sonlarında mutlak surette vakf yapılması yönündeki tercihin anlam eksenli bir tilâvet açısından uygunluğu kritik edilmiş olacaktır.

Vakf-ibtidâ geleneğinde âyet sonlarında vakf yapılması ile ilgili olarak zikredilen görüşlerin iki başlıkta tasnif edilmesi mümkündür:

1. Âyet Sonlarında Mutlak Surette Vakf Yapılır

Âyet sonlarında mutlak surette vakf yapılması yönünde tercihte bulunanlar genelde Ümmü Seleme'nin (r.a.) (öl. 20/640) rivayetiyle istidlal etmektedir ve bu tür yerlerde yapılan vakfı Hz. Peygamber'in bir sünneti olarak değerlendirmektedir. Nitekim Ümmü Seleme, Hz. Peygamber'in (s.a.v.) Kur'ân tilâvetini, "*Peygamber (s.a.v.) Kur'an okuduğu zaman, kıraatini âyet âyet kat' (vakf) ederdi.* (كان يقطع قراءته آية آية)" şeklinde tavsif etmiş ve onun Fâtiha sûresinin ilk üç âyetini her âyetin sonunda vakf yaparak okuduğunu nakletmek suretiyle bunun keyfiyetini açıklamıştır.[7] Hz. Peygamber'in kıraatinin tavsif edildiği bu rivayette onun Fâtiha sûresini değil de özellikle kıraatini âyet âyet kat' ettiğinin belirtilmesinden hareketle Kur'an'dan diğer yerlerin de bu kapsam-

7 Rivayet için bk. Ebû Abdillah Ahmed b. Muhammed b. Hanbel eş-Şeybânî, *el-Müsned*, thk. Şuayb el-Arnaût vd. (Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 2001), 44/206 (No. 26583); Ebû Dâvûd Süleymân b. el-Eş'as es-Sicistânî, *Sünen-i Ebî Dâvûd*, (Riyâd: Beytü'l-Efkâr, 1420/1999), "el-Hurûf ve'l-Kıraât", 29 (hadis no: 4001); Ebû Îsâ Muhammed b. Îsâ et-Tirmizî, *el-Câmi'u's-sahîh (Sünenü't-Tirmizî)*, thk Ahmed Muhammed Şâkir, Muhammed Fuat Abdülbâkî, İbrahim Atve İvaz (Mısır: Meketebetü Mustafa el-Bâbî el-Halebî, 1975), 5/183, "Fezâilu'l-Kur'an", 22 (No. 2923); Ebû Abdillah Muhammed b. Abdillah el-Hâkim en-Nîsâbûrî, *el-Müstedrek 'ale's-Sahîhayn*, thk. Mustafa Abdulkâdir 'Atâ (Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1990), 2/252 (No. 2910); Ebû Ya'lâ Ahmed b. Ali b. el-Müsennâ et-Temimî el-Mevsılî, *el-Müsnedü Ebî Ya'lâ*, thk. Hüseyin Esed Selîm (Dımaşk, 1984), 12/451; Ebû Ca'fer Ahmed b. Muhammed b. İsmail en-Nehhâs, *el-Kat' ve'l-i'tinâf*, thk. Abdurrahmân b. İbrahim el-Matrûdî (Riyad: Dâru Âlemi'l-Kütüb, 1992), 11-12; İbnu'l-Cezerî, *en-Neşr*, 1/226.

da değerlendirilmesi gerektiği çıkarımı yapılabilir. Buna göre Hz. Peygamber, âyet âyet vakf yapmanın keyfiyetini Fâtiha sûresi örnekliğinde beyan etmiş ve böylece diğer yerlerin de bu şekilde olması gerektiğine işaret etmiş olmaktadır. Dolayısıyla rivayette geçen Kur'an'ın kat' edilmesi (تقطيع) ifadesinin tüm okumaları içeren umumi bir lafız olduğu söylenebilir. Söz konusu rivayetin bu şekilde anlaşılmasından hareketle Hz. Peygamber'in uygulamasına tâbi olmak suretiyle Kur'an'ın âyet âyet vakf yapılarak okunması, anlamın nihayete erdiği âyet sonu olmayan sair yerlerde vakf yapmaktan evlâ olarak kabul edilmiştir.[8]

İbnü'l-Cezerî (öl. 833/1429) ve Kastallânî (öl. 923/1517) lafız ve anlam irtibatına göre yaptıkları vakf taksimi içerisinde yer verdikleri vakf-ı hasen'i açıklarken sonrası ile lafız ve anlam irtibatı bulunan bu tür yerlerde vakfın uygun olduğunu ve fakat sonrasından ibtidânın uygun olmadığını söylemişlerdir. Bununla beraber bu özellikleri hâiz âyet sonları özelinde ise Ümmü Seleme rivayetine istinaden eda ehlinin çoğunluğunun tercihine göre âyet sonlarında vakfın ve sonrasından ibtidânın câiz olarak değerlendirildiğini belirtmişlerdir.[9] Bu bağlamda İbnü'l-Cezerî, bazı âlimlerin âyet sonlarındaki vakfı "sünnet" olarak kabul ettiğini ifade etmiştir. Hz. Peygamber'in uygulamasına ve sünnetine tâbi olmak ise evleviyet arz ettiği için sonrası ile lafız ve anlam irtibatı olsa bile bu tür yerlerde tercihe şayan olanın vakf yapmak olduğu yönünde bazı âlimlerin görüş bildirdiğini aktarmıştır.[10]

Bazı kıraat imamlarının ve âlimlerinin de sonrası ile lafız ve anlam irtibatı bulunsa dahi âyet sonlarında vakf yapmanın sünnet olduğu (vakf-ı sünnet) üzerinden vakf tercihlerini oluşturduğu anlaşılmaktadır. Örneğin kıraat imamlarından Ebû Amr'ın (öl. 154/771) "bu bana daha sevimlidir" (وَهُوَ أَحَبُّ إِلَيَّ) ifadesiyle âyet sonlarında vakfı tercih ettiği, Ebu'l-Fadl er-Râzî'nin (öl. 454/1062) de âyet sonlarını mutlak vakf yeri olarak tayin ettiği belirtilmiştir.[11] Ebû Amr ed-Dânî (öl. 444/1053) gibi bazı vakf-ibtidâ âlimlerinin de Fâtiha sûresindeki vakf yerlerini tayin ederken zikri geçen rivayetten hareketle Hz. Peygamber'in âyet sonlarını kat' ettiği uygulamaya (taktî') tâbi olmak sure-

---

[8] Ebû Abdillah Hüseyn b. Hasen b. Muhammed el-Halîmî el-Cürcânî, *el-Minhâc fî şu'abi'l-îmân*, thk. Hilmi Muhammed Fûde (Beyrut: Dâru'l-Fikr, 1979), 2/246-247.

[9] İbnu'l-Cezerî, *en-Neşr*, 1/226.

[10] İbnu'l-Cezerî, *en-Neşr*, 1/226; Ebu'l-Abbas Ahmed b. Muhammed b. Ebî Bekr el-Kastallânî, *Letâifu'l-işârât li fünûni'l-kıraât*, thk. Merkezü'd-Dirâsâti'l-Kur'aniyye (Suud-i Arabistan: İslâmi İşler, Davet ve İrşat Bakanlığı, ts.), 2/499.

[11] İbnu'l-Cezerî, *en-Neşr*, 1/226, 238.

tiyle Fâtiha sûresi özelinde âyet sonlarında vakf yapılabileceğine işaret ettikleri görülmektedir.[12]

Vakf tasnifi İslâm âleminin ekseriyetindeki mushaflarda tercih edilmekte olan Secâvendî de (öl. 560/1165) bu bağlamda bazı âlimlerin kelam tamamlanmasa da âyet sonlarında vakf yaptığını nakletmiştir. Buna örnek olarak ﴿ اِنَّ الَّذِينَ يَكْتُمُونَ مَٓا اَنْزَلْنَا مِنَ الْبَيِّنَاتِ وَالْهُدٰى مِنْ بَعْدِ مَا بَيَّنَّاهُ لِلنَّاسِ فِي الْكِتَابِ اُولٰٓئِكَ يَلْعَنُهُمُ اللّٰهُ وَيَلْعَنُهُمُ اللَّاعِنُونَ ﴿١٥٩﴾ اِلَّا الَّذِينَ تَابُوا وَاَصْلَحُوا وَبَيَّنُوا فَاُولٰٓئِكَ اَتُوبُ عَلَيْهِمْ ﴾ âyetlerinde[13] istisna edatıyla başlayan ikinci âyetten önceki âyetin sonunda vakf yapılmasını zikretmiştir.[14] Bazı âlimlerin bunu yani âyet sonunda müstesna zikredilmeksizin müstesna minh üzerinde vakf yapmak gibi kelam tamamlanmadan önce vakf yapılmasını câiz addettiğini aktarmıştır. Âyet sonu olmaması durumunda ise hüsn-i tilâvetin bir gereği olarak bu tür yerlerde yani sonrası ile lafız anlam irtibatının bulunduğu yerlerde vasl yapılmasının ve nazmın muhafaza edilmesinin esas olduğunu belirtmiştir.[15]

Zikri geçen rivayete göre Hz. Peygamber'in, sonrası ile sıfat-mevsûf şeklinde lafız ve anlam irtibatı bulunan Fâtiha sûresinin ilk âyetleri arasında sıfat ile mevsufun arasını ayırmak suretiyle anlam açısından kelamın tamamlanmasını dikkate almaksızın âyet sonlarında vakf yaptığı anlaşılmaktadır. Lafız ve anlam irtibatı bulunmayan âyet sonlarında vakf yapılabileceği ise izahtan varestedir. Buna göre sonrası ile lafız ve anlam irtibatının olup olmamasına bakılmaksızın âyet sonları mutlak vakf mahalleri olarak düşünülebileceği için bu yerlerde mutlak surette vakf yapılabileceği söylenebilir.

2. Kelâmın Tamamlandığı veya Nefesin Tükendiği Yerde Vakf Yapılır

Hz. Peygamber'in âyet sonlarında vakf yaptığına işaret eden mezkûr rivayet doğrultusunda âyet sonları mutlak vakf mahalleri olarak düşünülebilmekte ise de Hz. Peygamber'in ilgili yerlerde yaptığı vakfın maksudu, âyetin başlangıcını ve bitişini tayin etmek suretiyle müstakil âyet bilgisini sahabeye öğretmek şeklinde düşünüldüğü takdirde âyet sonlarında mutlak surette vakf yapılması gerekir şeklindeki hükmün bağlayıcılığı kritik edilebilir gözükmektedir.

---

12 Dânî, *el-Muktefâ*, 31.

13 el-Bakara 2/159-160.

14 Ebû Abdullah Muhammed b. Tayfur es-Secâvendî, *'İlelu'l-vukûf*, thk. Muhammed b. Abdullah b. Muhammed el-Îdî (Riyad 2006), 1/143. Bu konuda örnek olarak zikredilecek diğer bazı örnek âyetler: et-Tîn 95/5-6; el-Mâide 5/33-34.

15 Secâvendî, *'İlelu'l-vukûf*, 1/144.

Addu'l-Ây (âyet sayımı) alanında telifi bulunan *Hüsnü'l-meded* isimli eserin müellifi Ca'berî (öl. 732/1332) fâsılaların/âyet sonlarının tevkıfî ve kıyâsî olmak üzere iki şekilde bilinebileceğini ifade ederken tevkıfî olduğunu yukarıda zikri geçen "*Hz. Peygamber (s.a.v.) Kur'an okuduğu zaman, kıraatini âyet âyet kat' (vakf) ederdi* (كان يقطع قراءته آية آية)" rivayetine dayandırmaktadır. Ca'berî, rivayetteki "يُقَطِّعُ" ifadesini, âyet âyet okumak, âyet sonlarında durarak okumak şeklinde açıklamış[16] ve bu şekilde Hz. Peygamber'in, sahabeye âyet sonlarını öğrettiğini belirtmiştir. Bu nedenle Hz. Peygamber'in yaptığı bu vakfları, sünnet vakf (vakf-ı sünnet) olarak isimlendiren bazı kimselerin hata yaptığını söylemiştir. Hz. Peygamber'in fiillerinin bir kısmının taabbudî olduğunu ve ancak böyle bir durumda kendisine tâbi olmanın sünnet olarak değerlendirilebileceğini söylemesinin akabinde söz konusu vakf uygulamasının bu bağlamda şer'î bir durum arz etmediğini zikretmiştir. Buna göre Hz. Peygamber'in Fâtiha sûresi özelinde âyet sonlarında yaptığı vakf, taabbudî değil de alışkanlıktan ya da ihtiyaçtan kaynaklanabileceği için bu tür vakfın cevazı söz konusu olmakla birlikte sünnet olduğundan bahsedilmemesi gerektiği üzerinde durmuştur.[17]

Bu bağlamda Hz. Peygamber'in devamlı olarak vakfettiği yerlerin fasıla/âyet sonu olduğu, devamlı olarak vaslettiği yerlerin de fasıla/âyet sonu olmadığı bilinmiş olur. Bazen vakfedip bazen vaslettiği yerlerde; uygulamış olduğu vakf, fasılayı bildirmek/öğretmek ya da nefes almak için uygun vakf yerini (vakf-ı tam) bildirmek/öğretmek gayesiyle olması muhtemeldir. Uygulamış olduğu vasl da ilgili yerin fasıla olmadığını belirtmek için veya önceki okumalarında sahabeye öğretmiş olduğu bir fasılada yapılan bir vasl şeklinde düşünülebilir. Bu vaslın, tilâvette esas olan âyetleri vasletmek olduğuna ya da anlamın tamamlanmadığı bir yerde vasl yapılması gerektiğine delalet etmesi de muhtemel görülmüştür.[18]

Görüldüğü üzere Ca'berî'nin aktardığımız söz konusu değerlendirmeleri, Hz. Peygamber'in ilgili yerlerde uyguladığı vakf ameliyesinin âyet sonlarının tayinine yönelik olduğunu ihsas ettirmektedir. Ayrıca âyet sayımı hususundaki ihtilafın kaynağı olarak da gösterilen Hz. Peygamber'in bazen vakfedip bazen vaslettiği yerlerin olduğuna işaret edilmesi de onun her âyet sonunda vakf yapmadığını belirtmektedir. Dolayısıyla âyet sonlarının mutlak

---

16 Burhânuddîn İbrahim b. Ömer el-Ca'berî, *Hüsnü'l-meded fî marifeti fenni'l-'aded*, nşr. Beşîr b. Hasan el-Himyerî (Riyad: Mecmaul Melik Fahd li tıbâati'l-Mushafi'ş-şerif, h.1431), 269-270.

17 Ca'berî, *Hüsnü'l-meded*, 271.

18 Ca'berî, *Hüsnü'l-meded*, 271.

vakf mahalleri olduğu şeklindeki görüşün kritiği açısından bu değerlendirmeler dikkate değerdir.

Diğer taraftan âyet sonlarının mutlak vakf yerleri şeklinde değerlendirilmesine dayanak olarak gösterilen Ümmü Seleme rivayetinin bir diğer varyantında Hz. Peygamber'in kıraati *"harf harf açık bir kıraatle"* (قراءةً مفسرةً حرفاً حرفاً) şeklinde tavsif edilmiştir.[19] Kastallânî de yukarıda zikri geçen *"...kıraatini âyet âyet kat' (vakf) ederdi* (كان يقطع قراءته آية آية)" şeklindeki ilk rivayette zayıflık bulunduğunu, *"harf harf açık bir kıraatle"* rivayetinin râcih olduğunu söylemiştir.[20] Bu itibarla Şehâbeddin Fazlullah b. Hüseyin et-Tûribiştî'den (öl. 660/1261) naklen lehçe bakımından insanların en fasihi olan Hz. Peygamber'in, sahabeye âyet sonlarını beyan etmek maksadıyla vakf yaptığını belirtmiştir. Hz. Peygamber'in maksadı bu olmasaydı sıfat ile mevsûfun arasını ayırarak âyet sonlarında durmayacağını aktarmıştır.[21] Buna göre Hz. Peygamber'in tilâvetinin tavsif edildiği söz konusu rivayette onun âyetleri yavaş yavaş okumak suretiyle sahabeye âyetlerin başlangıç ve bitiş yerlerini öğrettiği anlaşılmaktadır.

İstidlâl edilen rivayetin maksudunun farklı değerlendirmeleri muhtevi olması nedeniyle bu rivayete istinaden âyet sonlarında mutlak surette vakf yapılması yönündeki tercihin ihtilaflı olduğu görülmektedir. Bu itibarla bazı kıraat imamlarının âyet sonlarında veya sair yerlerde vakf ya da vasl tercihlerini oluştururken kelamın tamamlanmasını ya da nefes alma ihtiyacını kriter olarak belirlemiş olmaları da dikkate değerdir. Örneğin Nâfi' (öl. 169/785), Âsım (öl. 127/745), Kisâî (öl. 189/805) gibi bazı kıraat imamları anlamı esas almak suretiyle kelamın tamamlandığı yerde; İbn Kesîr (öl. 120/738) ile Hamza (öl. 156/773) ise nefesin tükendiği yerde vakf yapmayı tercih etmişlerdir.[22]

Bu açıklamalara göre sonrası ile lafız ve anlam irtibatı bulunan âyet sonlarında vakfın sünnet olarak değerlendirilmeyip sonrası ile olan anlam irtibatını yansıtmak düşüncesiyle özellikle vasl yapılması tercihe şayan addedilebilir. Tâbiînin önde gelenlerinden Şa'bî'nin (öl. 104/722), "(كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ) âyetini[23] okuduğunda devamındaki (وَيَبْقٰى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْاِكْرَامِ) âyetini[24] okumadan susma!"[25] demesi de böyle bir kanaati teyit eder niteliktedir.

---

19 Tirmizî, "Fezâilu'l-Kur'an", 22 (hadis no: 2923), "Kıraât", 1 (hadis no: 2927).
20 Kastallânî, *Letâifu'l-işârât*, 2/502.
21 Kastallânî, *Letâifu'l-işârât*, 2/502-503.
22 İbnu'l-Cezerî, *en-Neşr*, 1/238.
23 er-Rahmân 55/26.
24 er-Rahmân 55/27.
25 İbnu'l-Cezerî, *en-Neşr*, 1/225.

Bazı âlimler tarafından mutlak vakf yeri olarak değerlendirilen âyet sonlarında, özellikle sonrası ile lafız ve anlam irtibatı bulunan yerlerde, Secâvendî'nin vakf-ı lâ (لا) alametini tercih etmiş olmasını da bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Nitekim Secâvendî'nin vakf sistemini kullanan örneğin ülkemiz mushaflarında tespitimize göre 1056 tanesi âyet sonunda olmak üzere toplam 1402 yerde vakf-ı lâ (لا) alameti bulunmaktadır. Bunların dörtte üçüne tekabül eden önemli bir kısmının âyet sonunda olduğu görülmektedir. Bu da göstermektedir ki iki âyet arasında lafız ve anlam irtibatı devam etmekte ise Secâvendî, bu irtibata vakf-ı lâ alameti ile işaret etmiştir. Secâvendî'ye göre mezkûr vakf türü ile ilgili vurgulanması gereken en önemli husus ise vakf-ı lâ alametinin sonrasının tilâvet başlangıcına (ibtidâya) uygun olmamasıdır.[26] Dolayısıyla vakf-ı lâ, vakfın uygun olmadığını belirtmesinin ötesinde aslında kabîh bir ibtidâya sebep olacak bir vakfın önüne geçmektedir. Buna göre Secâvendî'nin, âyet sonlarında anlamı esas alan bir vakf-ibtidâ anlayışını tercih ettiği anlaşılmaktadır.

Secâvendî'nin vakf-ı lâ alametine yer verdiği âyet sonlarının bir kısmında, âyet sonu olması hasebiyle kanaatimizce vakf yapılıp devamından ibtidâ yapılması uygun iken bazısında ise iki âyet arasındaki kuvvetli lafız ve anlam irtibatına istinaden özellikle vasl yapılması evlâ olarak düşünülebilir. Mesela ülkemiz mushaflarında Mâûn sûresinde 2, 4, 5 ve 6. âyetlerin sonunda vakf-ı lâ alameti bulunmaktadır.[27] Buna göre âyet sonu olması hasebiyle buralarda vakf yapılması, devamındaki âyetlerle ibtidâ yapılması uygun görülebilir. Ancak özellikle 4. âyetin sonunda vasl yapılması, kanaatimizce lafız ve anlam irtibatının tilâvette vurgulanması açısından önemlidir. Zira bu âyette, "*Namaz kılanlara yazıklar olsun!*" (فَوَيْلٌ لِلْمُصَلِّينَ) şeklindeki ifade, ancak devamındaki "*Onlar namazlarından gafildirler.*" (الَّذِينَ هُمْ عَنْ صَلَاتِهِمْ سَاهُونَ) âyeti ile anlaşılabilir. Bu sebeple iki âyetin birlikte tilâvet edilmesi neticesinde "*gafil bir şekilde namaz kılanlara yazıklar olsun!*" şeklindeki murad-ı ilâhînin doğru anlaşılması da sağlanmış olabilir.[28] Görüldüğü üzere âyet sonlarındaki vakf-ı lâ alametleri, iki âyet arasındaki lafız ve anlam irtibatına işaret etmekle bir-

[26] Secâvendî, *'İlelu'l-vukûf*, 1/148

[27] Secâvendî'nin vakf sistemini tercih eden ülkemiz mushaflarında Mâûn sûresindeki vakf alametleri bu şekilde olmasına rağmen müellife ait vakf-ibtidâ eserinde sadece ikinci âyetin sonunda vakf-ı lâ alametine işaret edilmiştir. Bk. Secâvendî, *'İlelu'l-vukûf*, 3/1166; *Kitâbu'l-vakfi ve'l-ibtidâ*, 512.

[28] Alemu'd-dîn es-Sehâvî, *Cemâlu'l-Kurrâ ve kemâlu'l-ikrâ*, thk. Ali Hüseyin el-Bevvâb (Mekke: Mektebetü't-Türâs, 1987), 2/553.

likte bunların özellikle bir kısmında iki âyetin vasl yapılmak suretiyle okunması gerektiği söylenebilir.

İki âyet arasındaki lafız ve anlam irtibatının devam ediyor olmasından hareketle vaslın evlâ olarak düşünülebileceği başka âyetler de vardır.[29] Mesela Hicr sûresi 31. âyetin evvelinde (اِلَّٓا اِبْلِيسَ اَبٰٓى اَنْ يَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ) öncesindeki âyetle lafız ve anlam irtibatını sağlayan اِلَّٓا istisna edatı bulunmaktadır. Bu sebeple iki âyet arasındaki müstesna-müstesna minh şeklindeki lafız ve anlam irtibatına işaret etmek üzere öncesindeki ﴿فَسَجَدَ الْمَلٰٓئِكَةُ كُلُّهُمْ اَجْمَعُونَ﴾ âyetinin[30] sonunda vakf yapılmaması gerektiğini[31] belirten vakf-ı lâ alametine yer verilmiştir.[32] Âyet sonu olduğu gerekçesiyle burada vakf yapılıp akabinde istisna edatı ile başlayan sonraki âyet ile ibtidâ yapılması uygun görülebilir. Bize göre iki âyet arasındaki kuvvetli lafız ve anlam irtibatını yansıtmak gayesiyle ilgili yerde özellikle vasl yapılması yönünde bir tercih göz ardı edilmemelidir. Bu itibarla kelime farklılığı olmakla beraber benzer olan bazı âyetlerde[33] ilgili yerde hiçbir vakf alametine yer verilmemiş olması da böyle bir kanaatin teyidi olarak düşünülebilir.

Hüsn-i Tilâvet Açısından Âyet Sonlarında Vakf veya Vasl Tercihi (Fâtihâ Sûresi)

Fâtiha sûresinin yedi âyetten oluştuğu hususunda herhangi bir ihtilaf söz konusu değilse de ilk âyetinin hangi âyet olduğu konusu ihtilaflıdır. Nitekim addu'l-ây literatüründe Fâtiha'nın ilk âyeti, Mekke ve Kûfe ehline göre besmele iken Medine, Basra ve Şam ehline göre ise اَلْحَمْدُ لِلّٰهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ âyetidir.[34] Bu sûrenin tilâvetinde yukarıda zikrettiğimiz ilk görüşe göre her âyetinin sonunda vakf yapılması yönünde bir tercihte bulunulabilir. Bununla beraber ikinci görüş olarak serdettiğimiz değerlendirmelere göre özellikle aralarında lafız ve anlam irtibatı bulunan âyet sonlarında vasl yapılması, anlamın

---

[29] Örneğin bk. Âl-i İmrân 3/105-106; en-Nûr 24/36-37; es-Sâffât 37/137-138; ez-Zuhruf 43/34-35. Bu konuda başka âyetler de zikredilebileceği hâlde biz örnek sadedinde sadece bazı âyetleri inceleyip diğer bazısına burada işaret etmekle iktifa etmeyi yeterli görüyoruz. Özellikle âyet sonlarındaki vakf-ı lâ alametlerinin tamamının inceleneceği daha kapsamlı bir araştırmada bu yorumun varlığı daha bariz bir şekilde görülebilir.

[30] el-Hicr 15/30.

[31] Secâvendî, *'İlelu'l-vukûf*, 1/136.

[32] Secâvendî, *'İlelu'l-vukûf*, 2/631.

[33] Bk. el-Bakara 2/34; el-Kehf 18/50.

[34] Ebu Amr ed-Dânî, *el-Beyân fî 'addi'l-âyi'l-Kur'an*, thk. Gânim Kaddûrî Hamed (Kuveyt 1994), 139; Ca'berî, *Hüsnü'l-meded*, 298.

hissedildiği ve dinleyenlere hissettirildiği anlam eksenli bir tilâvette hüsn-i tilâvet açısından tercihe şayan görülebilir.

Vakf-ibtidâ literatüründe her iki görüşün de uygulanabilirliğine işaret edilmiştir. Bu bağlamda اَلْحَمْدُ لِلّٰهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴿1﴾ اَلرَّحْمٰنِ الرَّحِيمِ ﴿2﴾ مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ ﴿3﴾ âyetleri arasında sıfat-mevsûf; اِهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ ﴿5﴾ صِرَاطَ الَّذِينَ اَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ âyetleri arasında ise bedel-mübdelün minh şeklinde lafız ve anlam irtibatı bulunmasına rağmen kelamın anlaşılırlığı da dikkate alınmak suretiyle Ümmü Seleme rivayetine istinaden vakfın uygun olduğuna "hasen" veya "kâfi" vakf türleriyle işaret edilmiştir.[35] Buna göre lafız ve anlam irtibatı bulunup bulunmaması önem arz etmeksizin her âyet sonunda vakf yapılmaktadır.

Diğer taraftan söz konusu lafız ve anlam irtibatına göre üç vakf yeri (vakf-ı tam) tayin edilerek sûrenin üç bölümde okunması da uygun görülmüştür. Bu itibarla ilk bölümde aralarında sıfat-mevsûf irtibatı bulunan ilk üç âyet, ikinci bölümde dördüncü âyet, üçüncü bölümde ise kalan âyetler okunur:[36]

١ : اَلْحَمْدُ لِلّٰهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴿١﴾ اَلرَّحْمٰنِ الرَّحِيمِ ﴿٢﴾ مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ ﴿٣﴾

٢ : اِيَّاكَ نَعْبُدُ وَاِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ﴿٤﴾

٣ : اِهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ ﴿٥﴾ صِرَاطَ الَّذِينَ اَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ ﴿٦﴾ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّٓالِّينَ ﴿٧﴾

Sonuç

Kur'an tilâvetinde lafız – anlam ilişkisi bağlamında harflerin mahreçlerine ve sıfatlarına riayet edilerek telaffuz edilmesi anlamın sıhhati açısından önemli olduğu gibi tilâvete uygun yerlerden başlayıp (hüsn-i ibtidâ) uygun yerlerde nefes alınması (hüsn-i vakf) da anlamın vurgulanması açısından da önem arz etmektedir. Bu itibarla harflerin düzgün bir şekilde telaffuz edilmesi, anlam vurgusu bağlamında vakf ve ibtidâya riayet edilmesi hüsn-i tilâvetin bir gereği olarak düşünülmelidir. Hz. Peygamber'in tilâvetinin tavsif edildiği bazı rivayetlerden hareketle âyet sonlarında mutlak surette vakf yapılması, tâbi olunması gereken nebevî bir uygulama olduğu kabul edilmekte ise de lafız ve anlam irtibatı bulunan âyet sonları bu kabulün dışında değerlendirilebilir. Nitekim ilgili rivayetin maksudunun, âyetlerin başlangıçlarını ve sonlarını muhatap kitleye öğretmek/bildirmek suretiyle âyet bilgisinin öğretimi olduğu da ifade edilmiştir. Bu nedenle cümle ögeleri bakımından birbiriyle irtibatlı olan âyetleri özellikle vaslederek murad edilen anla-

---

35 Bu yöndeki vakf tercihleri için bk. Dânî, *el-Muktefâ*, 31; Kastallânî, *Letâifu'l-işârât*, 4/1379.

36 Bu yöndeki vakf tercihleri için bk. İbnu'l-Enbârî, *Kitâbu Îzahi'l-vakfi ve'l-ibtidâ*, 1/474-478; Nehhâs, *el-Kat' ve'l-i'tinâf*, 23; Dânî, *el-Muktefâ*, 30-31; Secâvendî, *'İlelu'l-vukûf*, 1/171-172.

mın tilâvete yansıtılması yönünde bir tercihte bulunulabilir. Dolayısıyla söz konusu rivayete istinaden âyet başlangıcının ve sonunun dinleyiciye öğretilmesi/bildirilmesi gayesiyle her âyet sonunda vakf yapılması; anlam eksenli bir tilâvet bağlamında da kelamın tamamlandığı yerde vakf yapmak suretiyle bazı âyet sonlarında vasl yapılması şeklinde iki farklı tercihin de makul görülebileceği kanaatindeyiz.

Kaynakça

Ahmed b. Hanbel, Ebû Abdillah Ahmed b. Muhammed eş-Şeybânî. *el-Müsned*. thk. Şuayb el-Arnaût vd. 50 Cilt. Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 2001.

Ca'berî, Burhânuddîn İbrahim b. Ömer. *Hüsnü'l-meded fî marifeti fenni'l-'aded*. nşr. Beşîr b. Hasan el-Himyerî. Riyad: Mecmaul Melik Fahd li tıbâati'l-Mushafi'ş-şerif, 1431.

Cevherî, Ebû Nasr İsmail b. Hammâd. *es-Sıhah tâcü'l-lugâ ve sıhâhi'l-'Arabiyye.* thk. Ahmed Abdülğafûr Attâr. 6 Cilt. Beyrut: Dâru'l-'İlm, 1987.

Cürcânî, Ebû Abdillah Hüseyn b. Hasen b. Muhammed el-Halîmî. *el-Minhâc fî şu'abi'l-îmân*. thk. Hilmi Muhammed Fûde. 3 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Fikr, 1979.

Dânî, Ebu Amr. *el-Beyân fî 'addi'l-âyi'l-Kur'an*. thk. Gânim Kaddûrî Hamed. Kuveyt: y.y., 1994.

Dânî, Ebû Amr Osman b. Saîd. *el-Muktefâ fi'l-vakfi ve'l-ibtidâ*. thk. Cemâluddin Muhammed Şeref. Mısır: Dâru's-Sahâbe, 2006.

Ebû Dâvûd, Süleymân b. el-Eş'as es-Sicistânî. *Sünen-i Ebî Dâvûd.* Riyâd: Beytü'l-Efkâr, 1420/1999.

Fîrûzâbâdî, Ebu't-Tâhir Mecdüddîn Muhammed b. Yakub. *Kâmusu'l-muhît.* thk. Mektebü Tahkiki't-Türâs fî Müesseseti'r-Risâle. Beyrut: y.y., 2005.

İbn Fâris, Ebu'l-Hüseyn Ahmed. *Mu'cemu Mekâyisi'l-lugâ.* thk. Abdusselâm Muhammed Harun. Beyrut: Dâru'l-Fikr, 1979.

İbn Manzûr, Muhammed b. Mukrim el-İfrîkî. *Lisânu'l-'Arab.* Beyrut: Dâru Sâdır, 1414.

İbnu'l-Cezerî, Ebu'l-Hayr Şemsüddin Muhammed b. Muhammed. *en-Neşr fi'l-kıraâti'l-aşr.* thk. Muhammed Ali ed-Dabbâğ. 2 Cilt. Beyrut: y.y., 1940.

İbnu'l-Enbârî, Ebû Bekr Muhammed b. Kasım b. Beşşar. *Kitâbu Îzahi'l-vakfi ve'l-ibtidâ.* thk. Muhyiddin Abdurrahman Ramadan. 2 Cilt. Dımaşk: y.y., 1971.

İsfehânî, Ebu'l-Kâsım Hüseyn b. Muhammed er-Râgıb. *el-Müfredât.* thk. Safvan Adnan ed-Dâvûdî. Dımaşk: Dâru-l-Kalem, 1412.

Kastallânî, Ebu'l-Abbas Ahmed b. Muhammed b. Ebî Bekr. *Letâifu'l-işârât li fünûni'l-kıraât.* thk. Merkezü'd-Dirâsâti'l-Kur'aniyye. 9 Cilt. Suud-i Arabistan: İslami İşler, Davet ve İrşat Bakanlığı, ts.

Mevsılî, Ebû Ya'lâ Ahmed b. Ali b. el-Müsennâ et-Temimî. *el-Müsnedü Ebî Ya'lâ*. thk. Hüseyin Esed Selîm. Dımaşk: y.y., 1984.

Nehhâs, Ebû Ca'fer Ahmed b. Muhammed b. İsmail. *el-Kat' ve'l-i'tinâf*. thk. Abdurrahmân b. İbrahim el-Matrûdî. Riyad: Dâru Âlemi'l-Kütüb, 1992.

Nîsâbûrî, Ebû Abdillah Muhammed b. Abdillah el-Hâkim. *el-Müstedrek 'ale's-Sahîhayn*. thk. Mustafa Abdulkâdir 'Atâ. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1990.

Nîsâbûrî, Nizâmuddîn Hasan b. Muhammed el-Kummî. *Garâibü'l-Kur'ân ve regaibü'l-Furkân*. thk. Zekeriya 'Umeyrât. Beyrut: Dâru-l-Kütübi'l-'İlmiyye, 1996.

Safâkusî, Ebu'l-Hasan Ali b. Muhammed en-Nûri. *Tenbîhü'l-gâfilîn ve irşâdü'l-câhilîn 'ammâ yeka'u lehüm mine'l-hatai hâle tilâvetihim li-Kitâbillâhi'l-mübîn*. thk. Muhammed Şâzelî en-Neyfûr. Tunus: Müessesâtü Abdulkerîm b. Abdillah, 1974.

Secâvendî, Ebû Abdullah Muhammed b. Tayfur. *'İlelu'l-vukûf*. thk. Muhammed b. Abdullah b. Muhammed el-Îdî. 3 Cilt. Riyad: y.y., 2006.

Sehâvî, Alemu'd-dîn. *Cemâlu'l-Kurrâ ve kemâlu'l-ikrâ*. thk. Ali Hüseyin el-Bevvâb. Mekke: Mektebetü't-Türâs, 1987.

Tirmizî, Ebû Îsâ Muhammed b. Îsâ. *el-Câmi'u's-sahîh (Sünenü't-Tirmizî)*. thk Ahmed Muhammed Şâkir, Muhammed Fuat Abdülbâkî-İbrahim Atve İvaz. Mısır: Meketebetü Mustafa el-Bâbî el-Halebî, 1975.

Zemahşerî, Ebu'l-Kâsım Mahmud b. Ömer el-Hârizmî. *Esâsü'l-belâğa*. thk. Muhammed Bâsil 'Uyûnu's-Sûd. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-'İlmiyye, 1998.



İRFAN DİLİNİN TERCÜMANI BÜLBÜL

MUHAMMED YUSUF AKBAK[1]

Özet

Sûfîler nefis terbiyesi ve ruh tasfiyesiyle elde ettikleri ilâhî hakikatleri aktarırken gündelik dilin yetersizliği karşısında mecaz ifadeler ve sembollerden yararlanmış bu vesileyle kendilerine has bir tasavvuf dili meydana getirmişlerdir. Meydana gelen bu dilin ana gayesi hikmetlerin muhataba aktarılacak seviyeye getirilmesi ve ehil olmayanların bu bilgilerden uzak tutulması olmuştur. Sûfîlerin bu anlatımları esnasında kullandıkları sembollerden bir tanesi kuşlardır. Kuş sembolü özellikle *Mantıku't-tayr*'dan sonra daha sık olarak tasavvuf edebiyatında görülmeye başlanmıştır. Doğan, karga, güvercin, baykuş, leylek gibi kuşlar sûfî çevrelerce farklı anlamlarda kullanılarak tasavvuf düşüncesinin aktarımında önemli temsiller olmuşlardır. İrfan şiirinde en sık rastlanan kuş temsillerinden bir tanesi bülbüldür. Bülbül tasavvuf düşüncesinde Peygamber Efendimiz'in (s.a.v.), âşığın, mürşidin ve müridin sembolü olmuştur. Allah'ın zâtı ve tecellîlerinin gül olarak vasıflandırıldığı yerlerde, Peygamber Efendimiz bülbülle nitelendirilmiş ve aşk-ı hakiki izah edilmiştir. Mürşidi sembolize ettiği yerlerde güzel sesiyle muhatabını etkilemesinden, marifet bilgisini aktarmasından bahsedilmiştir. Mürid yerine kullanıldığında müridin mürşidine duyduğu sevgi ve özlem ifadeleri bülbülün sesiyle temsil edilmiştir. Bazen de bu iki unsur birlikte anılarak gül ve bülbül betimlemesi yapılmış,

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, İslâmi İlimler Fakültesi, Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Tasavvuf Anabilim Dalı, Tokat Türkiye, muhammedyusuf.akbak@gop.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-5042-8983

mürşid ve mürid arasındaki muhabbet ilâhî aşkın anlatılmasında sembol olmuştur. Tebliğimizde kuşlar arasında âşıklık vasfı ve güzel sesiyle ön plana çıkan bülbüle ve irfan şiirinde onun ne şekilde ele alındığına değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Tasavvuf, İrfan Şiiri, Bülbül, Gül

NIGHTINGALE, THE INTERPRETER OF THE LANGUAGE OF IRFĀN

Abstract

The Sufis, in conveying the divine truths they have obtained through the discipline of the soul and purification of the sprit, have utilized metaphorical expressions and symbols in the face of the inadequacy of everyday language. Through this means, they have created a distinctive language of Sufism. The main purpose of this emerging language has been to bring the ḥikma to a level where it can be conveyed to the audience and to keep those who are not competent away from this knowledge. One of the symbols used by Sufis during these narratives is birds. The bird symbol has been seen more frequently in Sufi literature, especially after The *Mantiq Ut-Tair.* Birds such as falcons, crows, pigeons, owls and storks were used in different meanings by Sufi circles and became important representations in the transmission of Sufi thought. One of the most common bird representations in Sufi poetry is the nightingale. The nightingale has been the symbol of the Prophet, the lover, the murshid and the murīd in Sufi thought. When the dhāt and tajallī of Allah are described as roses, the Prophet is described as nightingale and true love is explained. When symbolises the Murshid, it is mentioned that he impresses his interlocutor with his beautiful voice and conveys the knowledge of maʿrifa. When it is used instead of the murīd, the expressions of love and longing of the murīd for his murshid are represented by the nightingale's voice. Sometimes these two elements are mentioned together and the rose and nightingale are depicted, and the love between the murshid and the murīd becomes a symbol for the expression of divine love. In our paper, the nightingale, which comes to the fore among birds with its love qualities and beautiful voice, and how it is handled in the irfān poetry will be discussed.

Keywords: Sufism, İrfān poetry, Nightingale, Rose

Giriş

Sûfîler ilâhî hikmetlerin halka aktarımı noktasında İslâm sanatlarından sıkça yararlanmışlardır. Bu sanat dallarının içerisinde belki de en sık kullanılanı şiir olmuştur. Şiir, lafızla ifade edilemeyecek olan mânevî tecrübeleri, his ve duyguları aktarma noktasında lisana kolaylık sunmaktadır. Şiirin bu avantajı sembolik ifadelere yer vermesinden kaynaklanmaktadır. Sûfîler, semboller vasıtasıyla irfan bilgisini muhatabına etki edecek tarzda

irşad ve yönlendirme kastıyla kullanmışlardır. Tasavvufun mahiyetine vakıf olmayan kimseler açısından anlaşılması zor olan hakikatleri, insanları fitneye sürüklemeyecek şekilde sarih bir ifadeyle değil imalı bir tarzda beyan etmişlerdir. Sûfîlerin kıymet verdikleri bu hikmetleri ehil olmayanlardan gizleme ve kendilerine zâhir ehli tarafından yöneltilecek olan eleştirileri önleme gayesi de sembolik dili tercih etmelerinin bir başka nedenidir.

İrfan şiiri olarak niteleyebileceğimiz sûfîlerin kaleme aldıkları şiirlerde kuş metaforu sık görülen sembollerden bir tanesidir. Ferîdüddin Attar'ın (öl. 618/1221) *Mantıku't-tayr* eseri mânevî eğitim sürecini kuşlar üzerinden insanlara anlatan en meşhur eserler arasındadır. Eser, Hüdhüd önderliğinde hükümdarları Simurg'u aramaya koyulan kuşların hikâyesini anlatmaktadır. Bu yolculuk tehlikelerle dolu çetin bir süreci muhteva etmektedir. Yolun meşakkatine göğüs geremeyeceğini düşünen bazı kuşlar daha yolculuk başlamadan mazeret beyan edip kafileye dâhil olmamışlardır. Yolculuk başladığında ise her zorlukta bir kuş eksilmiş ve neticede Simurg'un sarayına ulaşabilen otuz kuş kalmıştır. Saraya giren bu otuz kuş kendilerine gösterilen yansımadan Simurg'un kendilerinde tecelli ettiğini kavramış ve hakikatin idrakine ulaşmışlardır. Bahsi geçen yolculukta art arda geçilen vadiler seyr u sülûk sürecinde müridin aşması gereken mertebeleri temsil etmektedir. Bahsi geçen kuşlardan her biri farklı tabiattaki insanların özelliğini simgelemektedir.[2] *Mantıku't-tayr* kendinden sonra yazılan aynı tarzda eserlere ilham olmuştur. Ali Şîr Nevâî'nin (öl. 906/1501) *Lisânü't-tayr*'ı bu eserlerden birisidir. Attâr'ın hikâyesindeki on kuştan sekizinin alınmasına karşılık onda bulunmayan altı kuşun daha ilâvesiyle eserde rol alan kuşların sayısı on dörde çıkmıştır.[3] Derviş Şemseddin'in (öl. 919/1513) kaleme aldığı *Deh Murg*'da da Attar'ın etkisi görülmektedir. Eser Yavuz Sultan Selim'e (1512-1520) takdim edilmiştir. Derviş Şemseddin'in eserinde *Mantıku't-Tayr*'dan farklı olarak on kuş ele alınmıştır. Bahsi geçen kuşlar on farklı insan karakterini temsil etmektedir.[4]

---

2 Ferîdüddin Attar, *Mantıku't-tayr (Kuş Dili)*, çev. Enver Yaşarbaş (İstanbul: Ravza Yayınları, 2011); Sâfi Arpaguş, "Tasavvufta 'Mantıku't-Tayr', Mevlânâ'da Hz. Süleyman ve Kuşdili Tasavvuru", *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/29 (2005), 121-135.

3 Günay Kut, "Ali Şîr Nevâî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1989), 2/451.

4 Hasan Aksoy, *Kuşların Münazarası (Deh Murg)* (İstanbul: M.Ü. İlâhiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 1998); Sıddık Karadüz, *Derviş Şemsî'nin Deh-Murg'unun Karşılaştırmalı Metni ve Benzeri Eserlerlerle Genel Bir Mukayesesi* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2000); Ali Yılmaz, "Derviş Şemseddin, Kuşların Münazarası -Deh Murg-", *İslâm Araştırmaları Dergisi* 4 (2000), 294-296.

Kuşların ele alındığı genel eserlerin yanında özel olarak bülbülü inceleyen metinler de kaleme alınmıştır. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'ye (öl. 672/1273) atfedilen *Bülbül-nâme,*[5] Rifâî'nin *Bülbül-nâme*'si,[6] Kara Fazlî'nin (öl. 971/1563-64) *Gül ü Bülbül*'ü, Bahâî'nin (öl. 980/1572) *Gül ü Bülbül*'ü, II. Gazi Giray'ın (öl. 1016/1607) Fuzûlî'nin (öl. 963/1556) *Beng ü Bâde*'sine nazîre olarak yazdığı *Gül ü Bülbül*'ü, Ömer Fuâdî'nin (öl. 1046/1636) *Bülbüliyye*'si,[7] Birrî'nin (öl. 1128/1715-16) manzum ve mensur karışık olarak yazdığı *Bülbülnâme*'si ve Şeyhülislâm Mehmed Esad Efendi'nin (öl. 1166/1752) *Bülbülnâme*'si bu eserlerden bazılarıdır.[8] Bülbüle has eserlerin telif edilmesi onun sembolize ettiği mânaların derinliğinden kaynaklanmaktadır. Bülbül, sûfî düşüncede ebedî güzelliğin iştiyakı içerisindeki ruhu temsil etmektedir. İlâhî aşkın temsili konumundaki güle olan sevgisinden dolayı bıkıp usanmadan ona sena etmekte, hasret ve özlemini dile getirmekte, gül mushafından ilâhiler okumakta ve dikenlerin batmasından yakınmadan ıstırap çekmektedir. Muhammed İkbal bülbülün ötüşünü, gerçekleşemeyen vuslat ve şevk felsefesi bağlamında yorumlamıştır. Ancak şevk, can kuşuna terennüm etme yeteneği ve güzel nağmeler üretme ilhamı vermektedir. Şevk, nefsin erişebileceği en yüksek haldir; çünkü yaratıcılığa yol açmaktadır. Vuslat ise, sessizliğe ve fenâya götürmektedir.[9] Bülbül bu bağlamda kalbin de sembolüdür. Kalbe gelen vâridâtlar, sûfînin bülbül gibi söylemesine vesile olmaktadır. İsmâil Hakkı Bursevî (öl. 1137/1725) vâridât tarzında kaleme aldığı eserine bu doğrultuda *Eyyühe'l-Bülbül* ismini vermiştir.[10] İslâm edebiyatında Peygamber Efendimiz genelde gül ile sembolize edilmiş olsa da bazen onun bülbülle temsil edilerek "ezelî ve ebedî bahçenin bülbülü" şeklinde tarif edildiği görülmektedir. Çünkü o, ezelî ve ebedî olan hakkın sırlarını insanlara ulaştırmaktadır.[11] Abdülehad Nûri (öl. 1061/1651) Peygamber Efendimiz'i vasfederken,

---

5 Gencay Zavotçu, "Mevlânâ'ya Ait Olduğu Düşünülen Küçük Bir Mesnevi: Bülbül-Nâme", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 9 (1998), 79-88.

6 Fazile Eren Kaya, "Rifâ'î'nin Bülbül-Nâmesi Üzerine Bir İnceleme", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 10/19 (2017), 59-76.

7 Ömer Fuâdî, *Bülbüliyye*, haz. İlyas Yazar (Çanakkale: Paradigma Akademi, 2023).

8 Cemal Kurnaz, "Bülbül", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1992).

9 Annemarie Schimmel, *İslâmın Mistik Boyutları*, çev. Ergun Kocabıyık (Kabalcı Yayınevi, 2004), 324.

10 Betül İzmirli, "Kalbe Dair Bir Risâle: İsmâil Hakkı Bursevî'nin Eyyühe'l-Bülbül'ü", *Marife: Dini Araştırmalar Dergisi* 20/2 (2020), 485-510.

11 Schimmel, *İslâmın Mistik Boyutları*, 238.

Ravza-i vahdet gülüsün lî-me'allah bülbülü
Cânlara cânân cihâne cân Muhammed Mustafa[12]

ifadelerine yer vererek onu vahdet şuurunun gülüne hem de bülbüle benzetmiştir. Ahmed Sûzî (öl. 1830) ise aynı doğrultuda şu ifadeleri kullanmıştır:

Sırr-ı vahdet mahremisin ravzasının hem gülü
Lî-me'allâh bülbülüsün ey Resûl-i müctebâ[13]

İrfan şiirinde bülbülün bir başka temsili de sûfînin kendisidir. Hakkın sırları, ilâhî hakikatler bu âlemde duyulan en güzel sesleri süslemektedir. Sûfîlerin söyledikleri hikmetlerdeki güzellik, bülbülün sesinin diğer kuşların sesinden daha güzel olmasıyla remzedilmiştir.

Bülbülün isminin geçtiği her yerde gül de anılmıştır. Zira bülbülün aşkının, güzel sesinin, feryadının kaynağı güldür. Bülbülün bu denli tanınır olmasına vesile olan güldür. Mâşuk olmadan âşıktan bahsetmek muhaldir. Gül temelde ilâhî aşkı temsil etse de şiirlerde bu aşkın âşığa ulaşmasına vesile olan tecellileri, peygamberi, mürşidi temsil etmektedir. Bülbül, gülden gelen her şeye razıdır. Sevgisinin ana kaynağı odur. Dilindeki her kelimenin altında gülün adı vardır. Başka sesler çıkarsa da temelde nağmelerinde tevhidin sırrı, mâşuğun güzelliği saklıdır.

1. Bülbülün Dilindeki Hikmet

Kuşlar içerisinde sesi en güzel olan, nağmeleri neşe ve huzur veren kuş bülbüldür. Seher vakti öten bülbülün sesi duyanları kendinden geçirmeye yetmektedir. Sesi bu kadar güzel olmasına rağmen onun şakımasından rahatsız olan ve ona haset eden kuşlar da vardır. Nitekim Ömer Fuâdî, *Bülbüliyye*'sinde bülbülün sesinden rahatsız olan kuşların onu Süleyman Peygambere şikâyet etmelerini, onun için kurulan divanı ve hakkında söylenen iddialara bülbülün verdiği cevapları anlatır. Bülbül bu bağlamda irfan ehlini temsil eder. İrfan ehlinin sözleri duyana mestlik verir çünkü sözleri gönül vasıtasıyla dile gelmektedir. Kalpten çıkan sözlerin varacağı yer muhatabın kalbidir. Sözlerinin tesiri her ne kadar yüksek olsa da irfan ehlinin sözlerini sevmeyen, ona zanda bulunan ve o sözleri anlamayan zâhir ehlinin sayısı da oldukça faz-

---

[12] Hüseyin Abdülehad Nûri, *Divan*, haz. Hüseyin Akkaya (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2003), 227.

[13] Ahmed Sûzî, *Divân*, haz. Alim Yıldız (Sivas: Sivas Belediyesi Yayınları, 2012), 125.

ladır. Bu açıdan irfan ehli sözün ehil olana söylenmesini nasihat etmiş, ehline söylenmeyen hikmetlerin hem zayi olacağını hem de muhatabın hikmetleri anlamamasından dolayı söz sahibine eleştirilerde bulunabileceğini ifade etmiştir.

Dede Ömer Rûşenî (öl. 892/1487) sevgilinin sözü ehil olmayandan sakınmasını isterken, bülbülden örnek vermektedir. Nasıl ki bülbülün nağmesi kargaya tesir etmiyorsa ârifin sözünün de zâhir ehli için bir anlam taşımayacağını Rûşenî şu şekilde dile getirmiştir:

Söyleme ey habibim sözün rakibe zinhar
Kim gördü söylediğin bülbül sözün kelâğa[14]

Aynı muhteva çerçevesinde Mevlânâ da kuşlar örneği üzerinden giderek durumu açıklamıştır. Mevlânâ, *Divan*'ında bülbül ile karganın sevdiği mekânlarının ve mevsimin farklı olmasından dem vurarak: "Karakış kargası yahut ovanın leyleği sarhoş bülbülün çilemesini ne bilir, ne anlar"[15] ifadelerini kullanmıştır.

Niyâzî-i Mısrî (öl. 1105/1694)'de şiirlerinde sözün hak etmeyene söylenmesi neticesinde söyleyene zarar vereceğini beyan etmek için şu ifadeleri kullanmıştır:

Sırrını nâdâna izhâr etme cânân elden gider
Bülbül-i şûride olma gülistân elden gider[16]

Ârifin sözleri Hakk'tan gönlüne gelen sırları ihtiva etmektedir. Sırrın ehil olmayana sunulmasının kişiye zarar vereceği âşikârdır. Mısrî beytinde sırrı ehil olmayana izhar eden kimseyi perişan bülbüle benzetmektedir. Bülbülün muhatabı güldür, sözü gülden gelir ve güle gider. Eğer âşık olan bülbülün hitabı gülden başkasına erişirse gülistanı kaybetme ihtimali vardır. Nitekim aşk kıskançlığı beraberinde getirir. Âşık mâşukunun öznesi olmak ister gayrıya söylenen söz, gösterilen yüz, mâşuktan gayrısına ilişen nazar âşığın gönlünü yaralar. Ârif de eğer sırrını Hakk ehlinden başkasına açarsa gönlüne gelen vâridâtları kaybedebilir.

[14] Dede Ömer Rûşenî, *Dîvân*, haz. Orhan Kemâl Tavukçu (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, ts.), 180.

[15] Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, *Dîvân-ı Kebîr*, haz. Abdülbâki Gölpınarlı (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992), 3/340, b. 3343.

[16] Niyâzî-i Mısrî, *Dîvân*, haz. Kenan Erdoğan (Ankara: Akçağ Yayınları, 1998), 85.

Ârifin sözü eğer muhatabını bulursa o zaman kıymet kazanır. Dertli olanın halinden hemdert olan anlar. Ârifin ahında yüzlerce kelam gizlidir ancak onu anlamak için aynı derde mübtelâ olmak gerekir. Nitekim Mevlânâ sözlerini aktaracak bir sırdaş bulamayışını: "Benim esrarım feryadımdan uzak değildir, ancak (her) gözde, kulakta o nur yoktur."[17] beytiyle izhar etmektedir. Hemdert olan dertlinin ahındaki sırları anlar, onun inlemesi aynı derdin sırrına vakıf olana güzel gelir. Aziz Mahmud Hüdâyî (öl. 1038/1628) bu durumu ifade ederken şu ifadelere yer vermiştir:

Bülbülün hâlin bilenler gûş ederler nâlesin
Bir gül-i bî-har içindir bunca hûy u hây-ı aşk[18]

İrfan şiirleri hem sırrı hemdert olana anlatmak için, hem de ehil olmayanlardan saklamak için remizlerle kurulmuştur. Zâhir ehli bu şiirleri okuduğunda bir mâna çıkaramaz ârife yönelttiği eleştiriler ve hatta şiiri boş iş olarak görerek zemmetmeleri hep bu yüzdendir. Ömer Fuâdî *Bülbüliyye'*sinde zâhir ehlini tûtî (papağan) olarak sembolize etmiştir. Tûtî dışarıdan duyduğu sesleri aktarmakla yetinmektedir. Onun sözleri bülbül gibi gönülden değil zâhirî aklıyla işitip tekrar ettiklerinden ibarettir. Bunun için Fuâdî:

Tûti nefes okıdı bir varakın
Zâhiren anladı bildi sibâkın
Okıdı bülbül-i dil çok varakı
Aşk-ı fazlına irişdi sibâkı[19]

ifadeleriyle zâhir ehlinin kâinat kitabını dış dünyaya ait beş duyuyla okumaya çalıştığını, irfan diline ait manzum ve mensurları, aklıyla kavrayıp zâhir mânayı anladığını, ârifin ise kâinattaki ve okuduğu metindeki derin mânaları gönül süzgecinden geçirerek aşkın neşesini tattığını beyan etmiştir.

Sûfîler sözlerinin anlaşılmamasından dolayı yıllar içerisinde çeşitli eleştirilere maruz kalmışlar. Bazı dönemlerde haddi aşan müdahalelerle karşılaşmışlardır. XVII. yüzyılda yaşanan Kadızâdeliler, Sivasîler tartışması bu olayların en şiddetlileri arasında yer almaktadır. Sivasîlerin temsil ettiği ta-

---

17 Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, *Mesnevî*, haz. Abdülbâki Gölpınarlı, çev. Veled İzbudak (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2001), 1/1, b. 7.

18 Azîz Mahmûd Hüdâyî, *Divân*, haz. Ziver Tezeren (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Yayınları, 1985), 78.

19 Fuâdî, *Bülbüliyye*, 113, b. 51, 52.

savvuf çevresinin merkezinde Halvetiyyenin Şemsiyye kolunun şeyhleri olsa da genel olarak dönemin diğer tarikatları da yaşanan olaylardan bağımsız kalmamışlardır. Halvetiyyenin Gülşeniyye kolu da zaman içerisinde eleştirilere maruz kalan tarikatlar arasındadır.[20] Tasavvuf yolunu aşk yolu olarak tanımlayan Gülşeniyye pîri, Sezâî-yi Gülşenî (öl. 1151/1738) âşığın dıştan ve kendi nefsinden gelen belalardan uzak kalamayacağını belirtmiştir. Sûfînin bu durumunu bülbülün gülün dikenine karşı gösterdiği sabırla örneklendiren Gülşenî:

> Deme bu gülşen içre âşık u maşûk belâsızdır
> Ne gül çâk-ı girîbânsız ne bülbül ibtilâsızdır[21]

ifadelerini kullanmıştır.

Her ne kadar eleştirilere maruz kalmış olsalar da sûfîler doğru bildikleri yolda ilerlemekten çekinmemişlerdir. Onlara göre irfan ehline haddi aşan uygulamalarda bulunmak muhataba eziyet etmektir. Sûfînin hikmetli sözlerini engellemeye çalışmayı bülbülün güle karşı sevgisini beyan ettiği nağmeleri susturmakla eş tutan Muhyiddin Üftâde (öl. 988/1580) bu durumu izah etmek için şu ifadelere yer vermiştir:

> Üftâde yanıp tüter bülbüller gibi öter
> Dervişlere taş atan iman ile göçer mi[22]

17. yüzyıl tartışmaların en şiddetli olduğu dönem olarak karşımıza çıksa da ilk dönemden itibaren sûfîler eleştirilerden kaçamamıştır. 12. yüzyıla baktığımızda Mevlânâ'nın da metinlerinde bu durumdan yakındığını görmek mümkündür. Şems-i Tebrîzî'nin (öl. 645/1247) Konya'dan ayrılmasına neden olan yine kendisine ve Mevlânâ'ya yöneltilen bu eleştirilerdir. Mevlânâ irfan ehline yöneltilen haksız eleştirileri eşek sesine benzetirken hikmet barındıran kelamları bülbül sesiyle nitelemiş ve "A gönül, bülbül sesini dinle, eşeğin anırmasına kulak asma. A göz, gül bahçesine bak, dikenin ardına düşme"[23] ifadelerini kullanmıştır. Bülbüllerin sesinin güzelliği onların kafe-

---

[20] Rüya Kılıç, "Osmanlı Devletinde Gülşenî Tarikatı (Genel Bir Yaklaşım Denemesi)", *OTAM: Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi* 15 (2004), 221-226.

[21] Hasan Sezâyî-i Gülşenî, *Dîvân*, haz. Ali Rıza Özuygun (İstanbul: Buhara Yayınları, 2019), 220.

[22] Mehmed Muhyiddin Üftâde, *Divan*, haz. Mustafa Bahadıroğlu (İstanbul: Semerkand Yayınları, 2011), 51.

[23] Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*, 7/328, b. 4217.

se konulmasına neden olmaktadır. Mevlânâ'ya göre irfan ehlinin eleştiriye maruz kalması da bu açıdan normaldir. "Dudu kuşlarıyla bülbülleri, seslerinin güzelliği yüzünden kafese koyarlar. Fakat kuzgunla baykuşu hiç kafese korlar mı? Böyle bir şey hiç işitilmemiştir"[24] beytiyle o, bu duruma dikkat çekmektedir. Ömer Fuâdî de aynı minvalde eleştirilerin doğal olduğunu bunun sebebinin zâhir ehlinin hikmetleri kavrayamamasından kaynaklandığını şu sözlerle beyan etmiştir:

Didi Bülbüle ey merd-i maârif
Olamaz hâlünize kimse vâkıf
Maârif ehlinün sırrı hafîdür
Hafî olanlarun kalbi safîdür
Havâsun hâlini bilmez avâmî
Avâm olan işitmez hîç kelâmı
Avâm olan bilemez kendü zâtın
Dahı teşhîs idemez hîç sıfâtın
Ne bilsün ğayrinün hâl ü kemâlin
Derûnında olan sıdk u ḍalâlin[25]

2. Bülbülün Nağmesi, Aşk ve Tevhid

Bülbülün nağmesinden işitilen tek hakikat güldür. İrfan şiirinde bülbülün anıldığı yerlerde gül genelde aşkı ve tevhid düşüncesini sembolize etmektedir. Aşk ehli olan sûfîlerin de yaşadığı, tattığı, dinlediği ve söylediği aşk, aynı zamanda aşkın nihai neticesi olan tevhid düşüncesidir. Mevlânâ, mânevî aşkı en güzel anlayan ve anlatan kimselerin irfan ehli olduğunu ifade etmiştir. Bülbüle benzeyen irfan ehlinin seslerinin güzelliği de aşkı anlatmalarından ileri gelmektedir. Mevlânâ sesinin güzelliğinden dolayı "çalgıcıların beyi" olarak nitelendirdiği bülbül üzerinden irfan ehlinin sözlerindeki hikmetleri şu ifadelerle beyan etmektedir: "O çalgıcıların beyi, hani adına bülbül derler, işte o, gülün sarhoşu, güle âşık, onun için böyle güzel, böyle hoş."[26]

Aşk söz konusu olduğu zaman ikilikten bahsedilmesi muhaldir. Aşk ikiyi bir etmektir. "Ben" ifadesinin aşk kelamında yeri yoktur bu nedenle hakiki aşkta âşık da aynı kişidir mâşuk da. Âşık kendini mâşuktan ayrı göremez ki ben diyebilsin. Bu düşünce etrafında irfan şiirini incelediğimizde bülbü-

---

24 Mevlânâ, *Mesnevî*, 6/336 b. 4228, 4229.
25 Fuâdî, *Bülbüliyye*, 162, b. 485-489.
26 Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*, 2/408, b. 3414.

lün de gülün de sonunda bir olduğu, vahdet sırrına erdikleri görülmektedir. Ümmî Sinan (öl. 1067/1657):

Ben gülüm pür-hâr içinde bülbülüm aşktır benim
Bülbülüm ağyâr içinde hem gülüm aşktır benim[27]

beyitleriyle bu durumu ifade etmektedir. Bülbülün sesinin güzelliği yaratılışından kaynaklanmaktadır. Güzel ses Allah'ın ona vermiş olduğu ihsanlardan bir tanesidir. İnsan da yaratılışı itibariyle güzelliklerle donatılmıştır. Ancak dünyada karşılaştığı belalar, tercihleri, nefsin ve şeytanın hileleri onun fıtratını bozarak aslından uzaklaştırmıştır. İrfan ehli aşk ilacıyla insanların fıtratlarında var olan güzelliği tekrar ortaya çıkarmayı gaye edinmişlerdir. Zira yaratılışın kaynağında aşk vardır. Ömer Fuâdî yaratılıştaki bu inceliği bülbül üzerinden şu şekilde ifade etmiştir:

Yaratdı bülbülü Hallâk-ı âlem
Safâ-yı aşk ile kıldı mükerrem[28]

İnsanoğlu daha dünyaya gönderilmeden evvel elest bezminde Allah'ın hitabına mazhar olmuştur. Allah ruhlara "Ben sizin rabbiniz değil miyim?" hitabında bulunmuş ve tüm ruhlar "Elbette öyle! Tanıklık ederiz." cevabını vermişlerdir.[29] Sûfîlere göre insan burada muhatap olduğu hitabın tesirini ruhuna işlemiş, dünyaya gönderildiğinde her güzel ses ve nağmede bu hitabın tesirini aramıştır.[30] Sûfînin güzel ses duyduğu zaman mest olup sema etmesi, hikmetler söylemesi elest bezmindeki hitaba duymuş olduğu özlemden kaynaklanmaktadır. Muzaffer Ozak kelime-i tevhid zikrinin irfan ehlini bülbül gibi şakıtmasını bu doğrultuda ele alarak:

Tevhid eder dilleri nûr olur gönülleri
Şakıdır bülbülleri Lâ ilâhe illallah[31]

---

27 Ümmi Sinan, *Divan*, haz. Azmi Bilgin (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2000), 155.

28 Fuâdî, *Bülbüliyye*, 199, b. 786.

29 el-A'râf 7/172.

30 Abdülkerîm b. Hevâzin Kuşeyrî, *er-Risâletü'l Kuşeyrî*, thk. Ma'rûf Zerîk - Ali Abdülhamid Baltacı (Beyrut: Dâru'l-cîl, 1990), 339,340; Ebû Bekr Muhammed b İbrâhim el-Buhari Kelâbâzî, *et-Ta'arruf li-Mezhebi Ehli't-Tasavvuf* (Beyrut: Darü'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1413), 178; Süleyman Uludağ, *İslâm Açısından Müzik ve Semâ* (İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2012), 237.

31 Muzaffer Ozak, *Aşkî Divanı (Ziynet-ül-kulûb'un sonunda)* (İstanbul: Salah Bilici Kitabevi Yayınları, ts.), 381.

beytini dile getirmiştir. Mâşuğun bir dem âşığından ayrı kalması onu anmaması muhal bir durumdur. Bu yüzden sûfîler her an zikirle meşgul olmayı öğüt etmişlerdir. Zikir âşığa yük değil bilakis onun eğlencesidir. Niyâzî-i Mısrî'nin meşhur beyti bu durumu beyan etmektedir:

Halkın arasından çıkar tevhîdi görse cân atar
Bülbül gibi dâim öter eğlencesi tevhîd olur[32]

Ahiret âlemini insanoğlunun asıl vatanı olarak gören sûfîler insanın bu dünyada vatanından ayrı düştüğünü, vatan özlemiyle nağmeler söylediğini ifade etmiştir. Nitekim Mevlânâ'nın *Mesnevî*'de dile getirdiği neyin feryadının kaynağı vatanından ayrı düşmüş olmanın verdiği ıstıraptır. İrfan ehli sözleriyle muhatabına bu dünyanın geçiciliğini ve asli vatanın güzelliklerini hatırlatmaktadır. Fenâyî Cennet Efendi (öl. 1075/1664) asli vatandan haberler duyma arzusunu muhatabına şu şekilde iletmiştir:

Ey bülbül-i bâğ-ı elest cânân ilinden ver haber
Ol bâdeden oldunsa mest cânân ilinden ver haber[33]

Dünya meşgalesine dalıp elest bezmini, asli vatanını ve fıtratındaki aşk hakikatini unutan kimi zâhir ehli sûfîlerin özlem dolu sözlerine tepki göstermektedir. İrfan ehli onların bu eleştirilerini aşktan uzak olmalarına bağlamaktadır. Mevlânâ zâhir ehlinin bu durumunu beyan için "Öküz, bülbül gibi ötemez; aklı-fikri başında olan akıl, sarhoşluğun zevkini bilemez."[34] ifadelerini kullanmıştır. Ömer Fuâdî de aynı doğrultuda aşksız kimsenin özlem çekmeyeceğini, derdi olmayanın dertlinin sözlerinden anlamayacağını diğer kuşların bülbüle yönelttiği eleştiriler üzerinden şu şekilde dile getirmiştir:

Ne aşk bilür ne zevk ü safâyı
Boğaz içün çeker dâim cefâyı
Yüzi kara vü zikri yok dilinde
Görinmez ehl-i irfân mahfilinde
Safâ ehli degüldür savtı beddür
Anunçün Bülbüle hâli haseddür[35]

---

32 Niyâzî-i Mısrî, *Dîvân*, 79.

33 Fenâyî Cennet Efendi, *Dîvân*, haz. Alim Yıldız (Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 2010), 354.

34 Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*, 6/172, b. 1646.

35 Fuâdî, *Bülbüliyye*, 184, b. 659-661.

3. Bülbülün Yâri Gül ve Aşk Bahçesi Gülistan

Gül mevsiminde bülbül daha canlı öttüğü için edebiyatımızda gül ile bülbül arasında bir aşk olduğu kabul edilmiştir. Bülbülün şarkılarını gül için söylediği, gül yaprakları açılınca bülbülün mest olduğu ifade edilmiştir. İrfan şiirinde gül sevgiliyi, yaratılmışlar içinde sevmeye en çok yaraşan Peygamber Efendimizi, peygamber ve Allah sevgisini müridin gönlüne işleyen mürşidi ve hakiki mânada aşkın kaynağı olan yüce yaratıcıyı temsil etmek için bir metafor olarak kullanılmıştır.

Sûfîler âlemi yüce yaratıcının sanat eseri olarak görmüş o sanattan sanatçıya ulaşmak için ibret nazarıyla âlemi seyretmişlerdir. Kâinat Allah'ın sanat eserlerindeki tecellilerle doludur, tecellilere vakıf olan yaratılmış olanın hakikatine de vakıf olur. Abdülmecid Sivasî (öl. 1049/1639) ve Ömer Fuâdî bu durumu beyan etmek için şu ifadelere yer vermişlerdir:

Cemâlin gösterir gülden gehî aşkını bülbülden
Ne söyler rûy-ı kâkülden diyen bilmez bilen dimez[36]

Gülidür gösteren âşıklara rûz
Bekâ hâlindedür aynadaki yüz
Güli oldı sıfâtından tecellî
Gülâbı dahı zâtında tecelli[37]

Şemseddin Sivâsî *Güşen-âbâd*'da seyr ü sülûk yolunda mürşid ve müridlerin uyması gerek adapları çiçek sembolleriyle ifade etmiştir. Çiğdem, sünbül, zerrîn, menekşe, lâle, susam, zambak, nilüfer, nergis ve gülü karşılıklı olarak konuşturmuş, çiçeklerin şahı olarak gülü beyan etmiştir. Gül, Sîvâsi'nin metaforunda mürşid-i kâmilin sembolü olarak karşımıza şu şekilde çıkmaktadır:

Ki ey mahbûs olanlar âb u kilde
Salâdır sohbet-i gül var çemende
Bu devr içre çü güldür kutbu'l-aktâb
Sezâdır cem' ola katında ahbâb[38]

---

36 Abülmecid Sivâsi, *Divan*, haz. Alper Ay (Sivas: Sivas Belediyesi Yayınları, 2017), 141.
37 Fuâdî, *Bülbüliyye*, 167, b. 523,524.
38 Hasan Aksoy, *Gülşen-âbâd* (Sivas: Sivas Belediyesi Yayınları, 2015), 35.

İrfan şiirinde gülün benzetildiği bir diğer unsur Peygamber Efendimizdir. Renginin ve kokusunun güzelliği onun bu teşbihte ana öge olmasını sağlamıştır. Gülün kokusunu Peygamber Efendimizin terinden aldığına inanılmıştır. “Gül koklamak sevaptır” sözü de bu inanışın bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Gül koklandığında, gül yağı veya gül suyu ikram edildiğinde salât u selâm getirilmesi, bu inanışın Müslümanlar arasında köklü bir geleneğe sahip olduğunu gösterir. Mevlid törenlerinde gül suyu serpmek, bunun için yapılmış sanat eseri niteliği taşıyan gülâbdanların ortaya çıkmasına vesile olmuştur.[39] Yûnus Emre (öl. 720/1320) gülün Peygamber Efendimiz’in terine benzetilmesini çiçeklerin dilinden şu şekilde ifade etmiştir:

Yine sordum çiçeğe gül sizin neniz olur
Çiçek eydür ey dervîş gül Muhammed teridir[40]

Tüm bu bahsedilenler çerçevesinde baktığımızda gül aşkı veya aşka ulaştıran yolu temsil eder bu bağlamda hakiki aşkın kaynağı olan Allah temelde gülün kendisi olarak nitelenmiştir. Aslen gül Allah, diğer benzetmeler ise onun mecâzî anlatımları olarak görülmektedir. Mevlânâ mecâzî gülden hakiki güle ulaşmanın yolunu “Bülbülün canında gülü, gülde de aklı küllü gör; renkten renksizliğe uç, belki oraya bir yol bulursun.”[41] sözleriyle beyan etmiştir.

Her yaratılmış olanın bir sonu olduğu muhakkaktır. Kâinatı seyrettiğimizde her şeyin bir sonu olduğuna ebedî olanın yalnız yüce yaratıcı olduğuna şahitlik ederiz. Nitekim Allah Kur’ân-ı Kerîm’de bizlere yeryüzünde dolaşmamızı ve önceki kavimlerin hallerinden ibret almamızı emretmiştir.[42] Aziz Mahmud Hüdâyî bu dünyanın geçiciliğine, ona bağlanmamız gerektiğine, hiç solmayacak ve kaybolmayacak olana bağlanmamızın bizi mutlu edeceğine işaret ederken şu ifadeleri kullanmıştır:

Bir pâdişâha kul ol kim mülkü zâil olmaz ola
Bir gülşene bülbül ol kim hiç sararıp solmaz ola[43]

---

[39] Cemal Kurnaz, “Gül”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1996), 14/220.

[40] Mustafa Tatcı, *Yûnus Emre Dîvân* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2021), 320.

[41] Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*, 1/207, b.1966.

[42] Âl-i İmrân 3/137; el-En‘âm 6/6; Yûsuf 12/109; en-Neml 27/69.

[43] Hüdâyî, *Divân*, 128.

Gül yetiştirmek ve bir gül elde etmek meşakkatli bir süreç olarak değerlendirilmiştir. Toprakta biten gülün bakımı, sulanması, dikenler arasından ona ulaşmak belli zorlukları beraberinde getirmektedir. Sûfîler, güller gülü olan yüce yaratıcıya ulaşmak için de emek sarf etmek gerektiğini ifade etmişlerdir. Kalpte açacak olan bu gülün gıdası sûfîlere göre zikirdir. Nitekim âyet-i kerîmede bu durum "Bilesiniz ki gönüller ancak Allah'ı zikrederek huzura kavuşur."[44] ifadesiyle izhar olunmuştur. Eroğlu Nûrî (öl. 1012/1603) âyetteki bu mânayı şiir diliyle şu şekilde ifade etmiştir:

Görür mü değme bülbül gül gülünü
Dün ü gün zikri nâlân olmayınca[45]

Bülbülün yeri gülün yanı, gülün kokusunun duyulduğu, güzelliğinin görüldüğü yer yani gülistandır. İrfan ehlinin yeri de gülün anıldığı, onun isminin geçtiği ve kokusunun duyulduğu meclisler yani sohbet meclisleri ve tekkelerdir. Bülbül şakımayı gülistanda, sûfî aşkı sohbet meclisinde öğrenir. Mevlânâ aşkının nereden geldiğini izah ederken "Hâsılı bana da bu sarhoşluk, gül bahçesinden geliyor, tıpkı bülbül gibi hani; bülbül gibi gül bahçesinden ayrı düşmek, beni öldürüyor."[46] diyerek gül bahçesi sembolünü kullanmıştır. Yine aynı mâna etrafında o, "Şu gönlünü aldırmış âşık, kaybolursa o gönül alıcıda arayın onu; âşık, kaçar giderse sevgilinin yanında arayın onu. Şu can bülbülüm, ansızın bedenden uçar giderse her tikenden sormayın onu; o gül bahçesinde arayın onu."[47] sözleriyle aşığın yerinin mâşuğun yanı olduğunu bülbülü aramak için gül bahçesine ulaşmak gerektiğini ifade etmiştir.

İnsanın ancak halini anlayan birini bulduğunda dili açılmakta ve gönüldeki sözleri gün yüzüne çıkmaktadır. Ağyarın yanında söz söylemek beyhude lakırdıdan öteye gitmemektedir. Sûfîlerin sırlarını açtıkları ve sema ettikleri ortamlar de dostların bulunduğu meclislerdir. Cüneyd-i Bağdâdî (öl. 297/909) semanın caiz olması için gerekli olan şartları zaman, mekân ve ihvan olarak üç başlık altında toplamıştır. Ona göre uygun ortam ve zamanında yanında semadan anlamayan kişilerin yanında sema icra etmek de doğru değildir. Mevlânâ bu durumu bülbül ve gül metaforu üzerinden "Beni el-

---

44 er-Ra'd 13/28.

45 Eroğlu Nûri, *Divânçe-i İlâhiyât*, haz. Mustafa Tatcı (İstanbul: H Yayınları, 2016), 136.

46 Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*, 2/341, b. 2849.

47 Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*, 5/420, b. 5698, 5699.

den bırakma da sema kızışsın, bülbül nağmesi ancak gül bahçesinde hoştur."[48] sözleriyle beyan etmiştir.

4. Bülbül Zamanı (Seher Vakti)

Kur'ân-ı Kerîm'de bazı zamanların diğer vakitlerden farkına dikkat çekilmiş, bu zamanlarda yapılan ibadetlerin ve duaların kıymetine vurgu yapılmıştır. Seher vakti bahsi geçen bu zaman dilimlerinden bir tanesidir. Âyet-i kerîmede takva sahiplerinin özellikleri zikredilirken onların seher vaktinde kalkıp dua ettikleri *"(O takvâ sahipleri:) "Ey Rabbimiz! Biz gerçekten iman ettik, artık bizim günahlarımızı bağışla ve bizi ateşin azabından koru." deyip sabredenler, (imanlarında, söz, niyet ve işlerinde) doğruluk gösterenler, (Allah'a) itaat ederek boyun eğenler, infak eden (O'nun rızası için mallarını sarfeden)ler ve seher vakitlerinde (dua edip) mağfiret dileyenlerdir."*[49] şeklinde beyan buyurulmuştur. Zâriyât suresinde de muttakîlerin vasıfları zikredilirken *"Hiç şüphesiz muttakîler (Allah'ın emirlerine uygun yaşayan ve karşı gelmekten sakınanlar), Rablerinin kendilerine verdiğini al(ıp razı ol)muş olarak cennetlerde ve pınarlar(ın başların)dadırlar. Çünkü onlar, bundan önce güzel hareket ederlerdi. (Onlar ibadet etmek için, ancak) gecenin az bir kısmında uyurlar, seherlerde (dua edip) istiğfâr ederlerdi"*[50] ifadeleriyle o kimselerin seherlerde dua ettikleri ifade edilmiştir. Peygamber Efendimiz seher vaktinde yapılan duanın geri çevrilmeyeceğini "Rabbimiz tebâreke ve teâlâ her gece, gecenin son üçte biri kaldığı sırada dünyâ semâsına nüzûl eder ve şöyle buyurur: "Bana duâ eden var mı, duâsına icâbet edeyim? İstediğini vereyim. Bana istiğfar eden var mı, onu mağfiret edeyim?"[51] sözleriyle beyan etmiştir. Bu bilgiler neticesinde sûfîler seher vakti uyanık olmaya ve Allah'a yakarmaya gayret göstermişlerdir. Bülbülün seher vaktinde ötmesini de onun bu zaman diliminde Allah'a yakarması olarak değerlendiren sûfîler, seher vakti uyanan dervişleri şiirlerinde bülbüle benzetmişlerdir. Mevlânâ "A bülbül, a seher kuşu, sabah şarabını içme çağı geldi. Zühreyle beraber nağmeler şakıya şakıya gir sarhoşların halkasına."[52] sözleriyle seher vaktinde uyanık olan bülbülü âşıklar meclisine davet etmiştir. Emir Buhârî (öl. 922/1516) seher vaktinde tattığı lezzeti ve bunun neticesinde dile getirdiği niyazını bülbül motifiyle anlatırken şu ifadeleri kullanmıştır:

---

[48] Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*, 3/278, b. 2685.
[49] Âl-i İmrân 3/16,17.
[50] ez-Zâriyât 51/15-18.
[51] Buhârî, Tevhid, 35; Teheccüd, 14; Deavât, 13; Müslim, Müsâfirin, 168.
[52] Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*, 2/89, b. 727.

Hâr-ı dünyâdan çıkıp gülzâr-ı aşka gireli
Geceler tâ subha dek bülbül gibi nâlânınım[53]

Abdülmecid Sivâsî seher vaktinde dervişin yaptığı zikrin ona sunduğu lezzeti ifade ederken şu beyte yer vermiştir:

Bâg-ı gamda bülbülüz gülzâr durur eğlencemiz
Âşığız vakt-i seherde zârdır eğlencemiz[54]

İrfan ehli seher vaktinde, herkesin uyuduğu bir zaman diliminde uyanıp zikir ve dua etmeyi sevgiliyle baş başa kalmak olarak değerlendirmiştir. Osman Hulusi Efendi sevgiliyle yalnız olmanın vermiş olduğu neşeyi tarif ederken gül ve bülbül metaforunu kullanarak şu ifadelere yer vermiştir:

Ol demde gül handân olur bülbül görüp nâlân olur
Her ehl-i dil şâdân olur feryâd eder vakt-i seher[55]

Sonuç

Hikmetleri dile dökme ve halka ulaştırma noktasında şiirin kolaylaştırıcı yönünü tercih eden sûfîler, kelimelerin sınırlı kaldığı noktalarda sembollerden yardım almışlardır. Doğadaki her unsurun Allah'ı zikretmesini şiirde veciz bir yolla sunarak kimi zaman hayvanların, kimi zaman da çiçeklerin ve kuşların dilinden hikmetleri ve kendi hallerini beyan etmişlerdir. Sûfîlerin şiirlerinde en sık kullanılan metaforlardan birisi bülbüldür. Bülbül güzel sesiyle kuşlar içerisinde diğerlerinden ayrı bir konuma sahiptir. Gül ile olan birlikteliği onun güle âşık olduğu şeklinde yorumlanmıştır. İrfan şiirinde bülbülün güzel sesi sûfînin hikmetleriyle özdeşleştirilmiştir. Onun sesinin güzel olması aşk hakkındaki bilgisinden kaynaklanmaktadır. Sûfînin sözlerindeki güzellikte aşka dair ifadelerin neticesidir. Bülbülün çilesi dili yüzündendir. O, sesinden dolayı kafeslere hapsedilmiş türlü eziyetlere katlanmıştır. Sûfîlerde zaman içinde sözlerindeki hikmetlerin anlaşılmamasından dolayı çeşitli eleştirilere maruz kalmışlardır. Bülbülün kelimelerinin altında tek bir mâna gizlidir "gül". Sûfînin sözlerindeki mâna da aynı şekilde

[53] Cemal Kurnaz - Mustafa Tatçı, "İstanbul'da Buharalı Bir Nakşi Şeyhi: Seyyid Emir Buhari ve Türkçe Şiirleri", *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi* 1 (1996), 256.

[54] Abülmecid Sivâsi, *Divan*, 144.

[55] Osman Hulûsî-i Dârendevî, *Dîvân-ı Hulûsî-i Dârendevî*, haz. Mehmet Akkuş-Ali Yılmaz (Ankara: Nasihat Yayınları, 2022), 50.

gül'dür ama bahsi geçen gül mecazi olan değil güller gülü olarak nitelenen Allah'ın zatıdır. Bülbülün sesinin en güzel çıktığı zaman seher vaktidir. Seher vakti sevgiliyle yalnız görüşülen vakittir. Bu bağlamda sûfîler de diğer insanların uyuduğu, dış etkenlerden uzak seher vaktinde Allah'la yalnız kalmaya özen göstermişlerdir.

İrfan şiirindeki gerek bülbül ve gül gerekse diğer motifler ilâhî kelamı ve Allah'ı daha iyi anlamak ve anlatmak adına kullanılmıştır. Bu minvalde Sultan Veled'in (öl. 712/1312) şu sözleri maksadımızı izah etme noktasında bize yardımcı olacaktır. "Herhangi toprağa başımı koysam secde ettiğim o, her ibâdetimde taptığım odur. Gül, bülbül, mûsiki ve dilber hep teferruattır, dilediğim ve istediğim odur."[56] Bülbüle dair ifadelerimizin son cümlesini yine bir hikmet bülbülünün sözleriyle tamamlamak yerinde olacaktır. "Mademki yeter dedin, gül bahçesinin bülbülüyüz, gülüz ama gene de sustuk işte."[57]

Kaynakça

Abdülehad Nûri, Hüseyin. *Divan*. haz. Hüseyin Akkaya. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2003.

Abülmecid Sivâsi. *Divan*. haz. Alper Ay. Sivas: Sivas Belediyesi Yayınları, 2017.

Ahmed Sûzî. *Divân*. haz. Alim Yıldız. Sivas: Sivas Belediyesi Yayınları, 2012.

Aksoy, Hasan. *Gülşen-âbâd*. Sivas: Sivas Belediyesi Yayınları, 2015.

Aksoy, Hasan. *Kuşların Münazarası (Deh Murg)*. İstanbul: M.Ü. İlâhiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 1998.

Arpaguş, Sâfi. "Tasavvufta 'Mantıku't-Tayr', Mevlânâ'da Hz. Süleyman ve Kuşdili Tasavvuru". *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/29 (2005), 121-135.

Attar, Ferîdüddin. *Mantıku't-tayr (Kuş Dili)*. çev. Enver Yaşarbaş. İstanbul: Ravza Yayınları, 2011.

Dede Ömer Rûşenî. *Dîvân*. haz. Orhan Kemâl Tavukçu. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, ts.

Eroğlu Nûri. *Divânçe-i İlâhiyât*. haz. Mustafa Tatcı. İstanbul: H Yayınları, 2016.

Fenâyî Cennet Efendi. *Dîvân*. haz. Alim Yıldız. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 2010.

Fuâdî, Ömer. *Bülbüliyye*. haz. İlyas Yazar. Çanakkale: Paradigma Akademi, 2023.

Hulûsî-i Dârendevî, Osman. *Dîvân-ı Hulûsî-i Dârendevî*. haz. Mehmet Akkuş-Ali Yılmaz. Ankara: Nasihat Yayınları, 2022.

Hüdâyî, Azîz Mahmûd. *Divân*. haz. Ziver Tezeren. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Yayınları, 1985.

İzmirli, Betül. "Kalbe Dair Bir Risâle: İsmâil Hakkı Bursevî'nin Eyyühe'l-Bülbül'ü". *Marife: Dini Araştırmalar Dergisi* 20/2 (2020), 485-510.

---

[56] Sultan Veled, *Maârif*, çev. Meliha Ülker Tarıkâhya (Anbarcıoğlu) (İstanbul: Ataç Yayınları, 2017), 163.
[57] Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*, 6/210 b. 2063.

Karadüz, Sıddık. *Derviş Şemsî'nin Deh-Murg'unun Karşılaştırmalı Metni ve Benzeri Eserlerlerle Genel Bir Mukayesesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2000.

Kaya, Fazile Eren. "Rifâ'î'nin Bülbül-Nâmesi Üzerine Bir İnceleme". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 10/19 (2017), 59-76.

Kelâbâzî, Ebû Bekr Muhammed b İbrâhim el-Buhari. *et-Ta'arruf li-Mezhebi Ehli't-Tasavvuf*. Beyrut: Darü'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1413.

Kılıç, Rüya. "Osmanlı Devletinde Gülşenî Tarikatı (Genel Bir Yaklaşım Denemesi)". *OTAM: Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi* 15 (2004), 209-226.

Kurnaz, Cemal. "Bülbül". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 6/485-486. İstanbul: TDV Yayınları, 1992.

Kurnaz, Cemal. "Gül". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 14/219-222. İstanbul: TDV Yayınları, 1996.

Kurnaz, Cemal - Tatçı, Mustafa. "İstanbul'da Buharalı Bir Nakşi Şeyhi: Seyyid Emir Buhari ve Türkçe Şiirleri". *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi* 1 (1996), 250-265.

Kuşeyrî, Abdülkerîm b. Hevâzin. *er-Risâletü'l Kuşeyrî*. thk. Ma'rûf Zerîk - Ali Abdülhamid Baltacı. Beyrut: Dâru'l-cîl, 1990.

Kut, Günay. "Ali Şîr Nevâî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 2/449-453. İstanbul: TDV Yayınları, 1989.

Mevlânâ, Celâleddîn Rûmî. *Dîvân-ı Kebîr*. haz. Abdülbâki Gölpınarlı. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.

Mevlânâ, Celâleddîn Rûmî. *Mesnevî*. çev. Veled İzbudak. haz. Abdülbâki Gölpınarlı. 6 Cilt. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2001.

Niyâzî-i Mısrî. *Dîvân*. haz. Kenan Erdoğan. Ankara: Akçağ Yayınları, 1998.

Ozak, Muzaffer. *Aşkî Divanı (Ziynet-ül-kulûb'un sonunda)*. İstanbul: Salah Bilici Kitabevi Yayınları, ts.

Schimmel, Annemarie. *İslâmın Mistik Boyutları*. çev. Ergun Kocabıyık. Kabalcı Yayınevi, 2004.

Sezâyî-i Gülşenî, Hasan. *Dîvân*. haz. Ali Rıza Özuygun. İstanbul: Buhara Yayınları, 2019.

Sultan Veled. *Maârif*. çev. Meliha Ülker Tarıkâhya (Anbarcıoğlu). İstanbul: Ataç Yayınları, 2017.

Tatcı, Mustafa. *Yûnus Emre Dîvân*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2021.

Uludağ, Süleyman. *İslâm Açısından Müzik ve Semâ*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2012.

Üftâde, Mehmed Muhyiddin. *Divan*. haz. Mustafa Bahadıroğlu. İstanbul: Semerkand Yayınları, 2011.

Ümmi Sinan. *Divan*. haz. Azmi Bilgin. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2000.

Yilmaz, Ali. "Derviş Şemseddin, Kuşların Münazarası -Deh Murg-". *İslâm Araştırmaları Dergisi* 4 (2000), 294-296.

Zavotçu, Gencay. "Mevlânâ'ya Ait Olduğu Düşünülen Küçük Bir Mesnevi: Bülbül-Nâme". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 9 (1998), 79-88.

REŞİD FÂNÎ'NİN NA'TLARINDA HZ. PEYGAMBER'E YAPILAN TEŞBİHLER

ŞEVKET ENES SAMANCIOĞLU[1]

Özet

Şairler, tarihin derinliklerinden günümüze kadar uzanan bir geleneğin parçası olarak, Hz. Peygamber'e olan sevgi ve bağlılıklarını ifade etmek amacıyla birçok şiir yazmıştır. Bu şiirler, Peygamberimizin hayatını, öğretilerini ve ahlâkî değerlerini yücelten bir anlam taşımasının yanında kıyamet gününde Peygamberimizin şefaatine nâil olma arzusunu da dile getirir. Şairler, bu manzumelerle sadece duygusal bir bağ kurmakla kalmaz, aynı zamanda İslâm'ın temel ilkelerini daha fazla insanla paylaşma çabası içinde olurlar. Bu şiirler, Hz. Peygamber'in insanlığa getirdiği mesajın anlaşılmasına ve yaşanmasına katkıda bulunur, böylece onun şefaatine nâil olma umudunu canlı tutar. Millî Edebiyat Dönemi şairlerinden Reşid Fânî, Hz. Peygamber'e olan derin sevgi ve bağlılığını ifade etmek için birçok na't yazmıştır. Bu na'tlar, teşbih sanatı gibi edebî teknikleri kullanarak Hz. Peygamber'in yüce vasıflarını öne çıkarır. Şair, Peygamberimizin güzelliklerini ve öğretilerini, benzetmeler ve sembollerle tasvir ederek anlatır. Bu çalışmada, Reşid Fânî'nin *Fânî Çiçekler* adlı eserinde yer alan na'tların incelemesi yapılacak ve beyitlerden seçmeler yapılarak Hz. Peygamber'e yapılan teşbihler aktarılacaktır. Bu çalışma hem edebî hem de dinî bir bakış açısıyla Reşid Fânî'nin

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Karabük Üniversitesi, İslâmi İlimler Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, Osmanlı Türkçesi ve İslâmi Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Karabük Türkiye, s.enessamancioglu@karabuk.edu.tr https://orcid.org/0000-0003-1554-3780

na'tlarında Hz. Peygamber'e olan derin sevgiyi nasıl ifade ettiğini ve teşbihlerle nasıl anlattığını okuyucuya aktarmayı hedeflemektedir.
Anahtar Kelimeler: Türk İslâm Edebiyatı, Reşid Fânî, Na't, Teşbih

THE PROPHET IN THE NA'TS OF RESHİD FĀNI THE SIMILES MADE TO THE PROPHET

Abstract
As part of a tradition that stretches from the depths of history to the present day, poets have written many poems to express their love and devotion to the Prophet. These poems glorify the Prophet's life, teachings and moral values, while at the same time expressing the desire to attain his intercession on the Day of Judgment. With these poems, poets not only establish an emotional connection, but also endeavor to share the basic principles of Islam with more people. These poems contribute to the understanding and living of the Prophet's message to humanity, thus keeping the hope of his intercession alive. Reshid Fāni, one of the poets of the national literature period, wrote many na't to express his deep love and devotion to the Prophet. These na'ts emphasize the sublime qualities of the Prophet by using literary techniques such as the art of metaphor. The poet describes the beauties and teachings of the Prophet by depicting them through similes and symbols. In this study, the na'ts in Reshid Fāni's Fânî Çiçekler will be analyzed and the metaphors made to the Prophet will be presented. This study aims to convey to the reader how Reshid Fāni expresses his deep love for the Prophet in his na't from both a literary and religious perspective and how he describes him with metaphors.
Keywords: Turkish Islamic Literature, Reshid Fāni, Na't, Simile

Giriş

Arapça bir kelime olan na't (نعت), sözlükte bir şeyi överek anlatma, methetme anlamına gelmektedir.[2] Edebî bir terim olarak ise "bilhassa Hz. Muhammed'i, Hz. Ali ve dört halifeyi övmek için yazılan manzum methiyeler"[3] demektir. Bu şekilde yazılan manzumeler na't türünü ortaya çıkarmış, kelime bu mânâda kullanılmıştır. Diğer peygamberler, aşere-i mübeşşere, dört halife, Hz. Hasan ve Hüseyin, Hz. Hamza, Ebû Hanife, İmam Şâfiî, Mevlânâ, Abdülkādir-i Geylânî, gibi din büyükleri için yazılan şiirlere

---

[2] İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük* (İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2008), "Naat", 2/2311.
[3] Ayverdi, "Naat", 2/2311.

de na‘t denilmekle birlikte; kelimenin en meşhur kullanımı Hz. Muhammed’i öven şiirler içindir.[4]

Türk edebiyatında na‘tlar üzerine önemli çalışmalarda bulunan Emine Yeniterzi ise edebiyatçı gözüyle na‘tı şöyle tarif etmektedir:

Bir edebiyatçı kalemi ile na‘tın tarifi ise daha farklıdır: “İnsanın ufku mü’mindir. Mü’minin ufku Peygamber, Peygamber’in ufku da mutlak gerçeklerin habercisi, her peygamberi şahsiyetinin katlarında bir yaprak gibi bulunduran son Peygamber… Peygamber, nasıl insanın ufkuysa, na‘t da şiirin ufkudur.[5]

Türk edebiyatında, na‘t türündeki şiirler diğer türlere nazaran oldukça yaygındır. Klasik ve dinî-tasavvufî halk edebiyatında en çok yazılan şiir türleri arasında bulunmaktadır. Şairler, Hz. Peygamber’e duydukları sevgi ve muhabbeti dile getirmek amacıyla na‘t kaleme almış, sevgilerini kelâma dökmüşlerdir. Allah Teâlâ’nın, habîbi Hz. Muhammed’i *Kur’ân-ı Kerîm*’de birçok âyetinde övmesi, onun ahlâkını ve üstün şahsiyetini methetmesi; şairleri de onu övmeye sevk etmiştir. Şairleri na‘t yazmaya yönlendiren bir diğer husus ise Hz. Peygamber’in şefaatine nâil olma isteğidir. Kâ‘b b. Züheyr’in *Bânet Suâd* diğer bir adıyla *Kasîdetü’l-bürde*’yi yazmasıyla Resûlullah’ın affına mazhar olması gibi, şairler de na‘tları ile Hz. Muhammed’in mahşerdeki şefaatini ümit etmişler, bağışlanma talebi ile na‘tlar kaleme almışlardır. Hemen bütün na‘tlarda Hz. Peygamber’in şefaatine mazhar olma isteği görülmektedir.[6]

Şiirlerinde na‘t örneklerine yer veren, *Fânî Çiçekler* adlı eserinde birçok na‘t kaleme alan şairlerimizden biri de Reşid Fânî’dir. Reşid Fânî, Osmanlı Devleti’nin son zamanlarında ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunda kaymakamlık yapmış Millî Edebiyat Dönemi şairlerimizdendir.[7] Bu çalışmada, Reşid Fânî’nin *Fânî Çiçekler* adlı eserinde yer alan na‘tlarda, Hz. Peygamber’e yapılan teşbihler ele alınacaktır.

1. Teşbih Nedir?

Teşbih kelimesi, sözlükte “benzer” anlamındaki “şebeh” kökünden türemiştir ve “benzetmek” anlamına gelmektedir.[8] Beyân ilminin tâbirlerinden

---

4 Emine Yeniterzi, *Divan Şiirinde Na‘t* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993), 1-2.

5 Yeniterzi, *Divan Şiirinde Na‘t*, 2.

6 Emine Yeniterzi, “Na‘t (Türk Edebiyatı)”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2006), 32/436.

7 Reşid Fânî hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Şevket Enes Samancıoğlu, *Reşid Fânî Hayatı ve Fânî Çiçekler Adlı Eseri (İnceleme-Metin)* (Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2023).

8 İsmail Durmuş, “Teşbih”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2011), 40/553.

olan teşbih, aralarında hakiki ya da mecazi münasebet bulunan şeyleri birbirine benzetmektir.[9] Sözü daha etkili duruma getirmek için kullanılan teşbih sanatı, aralarında türlü yönlerden ilgi bulunan iki şeyden, benzerlik bakımından güçsüz durumda olanı nitelikçe daha üstün olana benzetmektir.[10]

Teşbih sanatında, benzetme ögeleri (erkân-ı teşbih) adı verilen dört öge bulunmaktadır. Bunlara; benzeyen (müşebbeh), benzetilen (müşebbehün bih), benzetme yönü (vech-i şebeh, maksad-ı teşbih), benzetme edatı (edat-ı teşbih, vasıta-i teşbih) denilmektedir.[11] Teşbih, benzeyen unsurun çeşitli yönlerini örnek vererek açıklayıp muhatabı etkilemek ya da sözü güzelleştirmek amacıyla yapılan söz sanatlarındandır. Günümüz Türkçesinde teşbih edatı olarak "gibi" kelimesi kullanılmaktadır. Bunun yanında metinlerde "tek, sanki, nitekim, çün, güya, gûne, mânend, kadar, sıfat, misal" kelimeleri kullanılmış, "-casına, -cılayın, -âsâ, -veş, -vâr" ekleri ile teşbih yapılmıştır.[12]

Teşbih, yukarıda zikrettiğimiz rükûnlarına göre dörde ayrılır. Tam teşbih adı verilen "Mufassal teşbih"te bütün benzetme ögeleri zikredilir. Teşbihte vech-i şebeh zikredilmezse o teşbihe "mücmel", vasıta-i teşbih de çıkarılırsa "müekked" denilir. Bu teşbihler, mânâyı kuvvetlendirdiği için mufassal teşbihlerden daha beliğ sayılır.[13]

2. Reşid Fânî'nin Na'tlarında Hz. Peygamber'e Yapılan Teşbihler

Tarihsel süreç içerisinde, Hz. Âdem'den itibaren peygamberler aracılığıyla taşınan "son peygamberlik nuru" son halkasını Hz. Muhammed'de bulmuştur. İslâmî Türk edebiyatında, Hz. Muhammed'in diğer peygamberlere kıyasla ayrıcalıklı bir yeri bulunmaktadır. onun şahsiyeti ve misyonu, İslâm edebiyatının önemli bir temasıdır. Peygamberimizin hayatı, savaşları, mücadeleleri, sözleri ve davranışları, İslâm edebiyatının birçok eserine ilham kaynağı olmuş ve bu amaçla birçok edebî tür ortaya çıkmıştır. Hz. Peygamber sevgisi etrafında oluşan dinî edebî ürünler sadece na'tlarla sınırlı olmayıp siyer, mevlid, mi'râciyye, kırk hadis, hilye ve şemâil gibi onlarca daha türden müteşekkildir.[14]

---

9 Tâhirü'l-Mevlevî, *Edebiyat Lügatı*, haz. Kemal Edip Kürkçüoğlu (İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları, 2019), "Teşbîh", 217.

10 Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi* (Ankara: Türk Dil Kurumu, 2016), 405.

11 Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, 406.

12 Meliha Yıldıran Sarıkaya, "Teşbih (Türk Edebiyatı)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2011), 40/557.

13 Tâhirü'l-Mevlevî, *Edebiyat Lügatı*, 218.

14 Hz. Peygamber'i konu edinen dinî-edebî türler hakkında daha geniş bilgi için bk. Murat Ak, *Şair ve Peygamber Na't Geleneğinde Hz. Peygamber İmgesi* (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2019), 15-41.

Reşid Fânî, Hz. Peygamber'den şefaat ummak maksadıyla birçok na't kaleme alan şairlerimizdendir. Muhammed, Ahmed, Mahmûd, Müctebâ, Mustafâ, Sultân-ı Zîşân, Habîb-i Kibriyâ, Resûlullâh, ravza-i ezhâr-ı safvet, dürre-i ser-tâc-ı hilkat, melce-i fevz u necât, şefîʿu'l-müznibîn gibi isim ve sıfatlarla, Reşid Fânî'nin şiirlerinde kendisinden en fazla bahsedilen peygamber, Hz. Muhammed (s.a.v.)'dir.[15] Şair, Hz. Peygamber'e yazdığı na'tlarla kalbinin ferahladığını, sabah akşam onu anmanın cihandaki tüm söz ve kelamdan daha üstün olduğunu söylemektedir:

Yine ḳalbim nuʿūtuñla müferreḥ yā Resūlallāh
Ki rūḥum rāḥ-ı ʿaşḳıñla mürevveḥ yā Resūlallāh
Saña ez-cān u dil şām u seḥerde eṣ-ṣalāt etmek
Cihānıñ ḳīl ü ḳālinden müreccaḥ yā Resūlallāh[16]

Fânî Çiçekler adlı eser içerisinde yer alan Divançe'de her harften na't yazma isteği, Reşid Fânî'nin Hazret-i Peygamber'e duyduğu muhabbetin ve bağlılığın işaretidir. Şair her harften bir na't yazmak istese de bunda başarılı olamamış; te, ḥa, ra, sin, şın, ḍat, ʿayn, kef, mim harfleri ile na'tlarını yazmıştır:

Nuʿūtumda ḥurūf etti tecemmuʿ yā Resūlallāh
Seni tavṣīf içindir bu tenevvüʿ yā Resūlallāh[17]

Hz. Peygamber'e yazdığı na'tlarda, onun vasıflarından ve ahlâkî güzelliklerinden bahseden şairin bunları yazmadaki amacı Hz. Peygamber'in şefaatine nâil olma isteğidir:

Bu Fānī kemteriñ maḳṣūdu ancaḳ ẕāt-ı pākiñdir
Şefāʿat eylerim dāʾim tażarruʿ yā Resūlallāh[18]

Çalışmamızın bu bölümünde; Reşid Fânî'nin Peygamberimiz için yazmış olduğu na'tlardan hareketle Hz. Peygamber'e yapılmış teşbih örneklerini ele alarak daha müşahhas örnekler sunmak istiyoruz.

---

[15] Samancıoğlu, *Reşid Fânî Hayatı ve Fânî Çiçekler Adlı Eseri (İnceleme-Metin)*, 164.
[16] Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler*, 642.
[17] Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler*, 650.
[18] Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler*, 650.

ʿArak-rīz-i leṭāfet ruḫlarıñdan şemm alır şeydā
Ki sensiñ ravża-i ezhār-ı ṣafvet yā Resūlallāh[19]

Şeyda (bülbül) senin latif, hoş, güzel ter döken yanaklarından (gelen koku ile gülün) kokusunu alır. Ki tertemiz çiçeklerin olduğu bahçe sensin yâ Resûlallah.

Divan edebiyatında ter (arak); sevgiliye ait bir unsur olarak ele alındığı hâlde, şiirlerde fazlaca bir önem taşımaz. Ancak na'tlarda Hz. Peygamber'in mübarek teri birçok teşbihe konu olmuştur. Sahabe, onun terinin kokusunu gül kokusuna benzetmiş; vahyin ağırlığından kış mevsimi bile olsa alnından inci taneleri gibi ter damladığı rivayet edilmiştir.[20] Hz. Peygamber'in Miraç gecesinde yaşadığı hadiselerin ağırlığından terler döktüğü, bu terlerden de kırmızı gülün hâsıl olduğu rivayet edilir.[21] Bu sebeple şairler, gülün Hz. Peygamber'in terinden meydana geldiğini şiirlerde sıkça anlatır. Yukarıdaki beyitte şair Reşid Fânî, bülbülün güle olan aşkının asıl sebebinin gülde Peygamber'in kokusunu almasına işaret ederek Hz. Peygamber'in temiz ve güzel kokulu çiçeklerin bahçesinin asıl güzelliğinin kaynağı olduğunu; çiçeklerin güzel kokusunu, Peygamber'in mübarek terinden aldığını söylemektedir. Şair, Hz. Peygamber'i bütün güzelliklerin toplandığı bir çiçek bahçesine teşbih etmiş, bülbülün güle olan aşkının Hz. Peygamber'den aldığı koku sebebiyle olduğunu dile getirmiştir.

Serīr-i li-meʿallāh'a şeref verdiñ vücūduñla
Ki sensiñ dürre-i ser-tāc-ı ḫilḳat yā Resūlallāh[22]

Li-meʿallâh tahtına varlığınla şeref verdin. Ki tüm yaratılmışların tacının incisi (yegâne sultanı) sensin yâ Resûlallah.

Dinî-edebî tür olan na'tlarda, Arapça ve Farsça birçok terkip bulunmaktadır. Şairler, *Kur'ân-ı Kerîm* âyetlerinden ve hadislerden lafzen ya da manen iktibaslar yaparak sözlerini güçlendirmeye çalışmıştır. Reşid Fânî de şiirlerinde âyet ve hadis iktibaslarına bolca yer vermiştir. Ebubekir (r.a.)'ın rivayet ettiği "Allah ile benim öyle bir vaktim vardır ki; oraya ne nebiyy-i mürsel sığar, ne de melek-i mukarreb"[23] mânâsındaki hadise "li-meʿallāh" lafzı ile iktibas yapan şair, Hz. Peygamber'in ehâdiyyet makamına varlığıyla şeref verdiğini ifade etmektedir. Hz. Peygamber'e "dürre-i ser-tâc-ı hilkat" teş-

---

19 Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler*, 640.
20 Yeniterzi, *Divan Şiirinde Na't*, 273.
21 Yeniterzi, *Divan Şiirinde Na't*, 274.
22 Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler*, 640.
23 El-Aclûnî, *Keşfü'l-Hafâ*, 2/Hadis No: 2159.

bihiyle, onun yaratılmışların sultanı, incisi ve en değerlisi olduğunu söylemiştir. İnci tanesi mânâsına gelen "dürre" kelimesi sadefin içinde tek başına oluşan incinin değerli olması gibi, iki cihan sadefinin yegâne incisi, en değerli varlığı olması sebebiyle Hz. Peygamber için yapılan teşbihler arasındadır.[24] Daha çok "dürr-i yetim" terkibi ile yapılan bu teşbihler, sadefteki tek inciden kinayedir.[25] Hz. Peygamber; dinin, peygamberlerin, insanoğlunun sultanı olarak "tâc" motifi ile şiirde işlenmiştir. Bu beyitte, tâc ve dürre teşbihleriyle onunla ehâdiyyet makamının şeref bulduğu anlatılmıştır.

Le'ālī-i ḥüküm senden ṣudūr eyler bu eflāke
Dehānıñ ḥoḳḳa-i aḳlām-ı ḥikmet yā Resūlallāh[26]

Bu dünya ve âleme hüküm incileri (Allah'ın emir ve buyrukları) senden sâdır olur (ortaya çıkar). Yâ Resûlallah senin (mübarek) ağzın hikmet (ledün ilmine ait sırların) kabı (kaynağı)dır.

Divan şairleri, birçok bakımdan sevgilinin ağzını güzellik unsurlarından saymışlar ve onu yuvarlak oluşu, ağzın kenarında bulunan ben ve ayva tüyleri ile sevgilinin güzelliğine dair birçok mazmun oluşturmuşlardır. Ayrıca konuşma özelliği dolayısıyla ağzı üstün tutmuşlardır.[27] Özellikle ağzın söz ve konuşmayla olan yakın ilgisi sebebiyle âb-ı hayat oluşu, can verici niteliği üzerinde durulur. Na'tlarda da Hz. Peygamber'in mübarek ağzı için buna paralel teşbihler görülmektedir. Şiirlerde, Hz. Peygamber'in ağzının *Kur'ân-ı Kerîm*'in çıkış yeri ve ledün ilmine ait sırların kaynağı olduğu ifade edilmiştir.[28] Bundan dolayı yukarıdaki beyitte Hz. Peygamber'in ağzını bir hokkaya teşbih eden şair, bununla beraber Peygamber'in ağzını hikmetlerin ve ledün ilminin kaynağı olarak zikretmiş ve Allah'ın koymuş olduğu şeriatın habîbi aracılığıyla ortaya çıkardığını belirtmiştir.

Beni rüsvā-yı maḥşer eyleme rūy-ı siyāhımla
Ki sensiñ melce'-i fevz u necātım yā Resūlallāh[29]

Beni mahşer günü yüzümün karasıyla rezil eyleme. Kurtuluşumun sığınağı (cehennemden âzat olmamın tek dayanağı) sensin yâ Resûlallah.

---

24 Yeniterzi, *Divan Şiirinde Na't*, 313.
25 İskender Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2014), "dürr", 126.
26 Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler*, 640.
27 Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, "ağız", 9.
28 Yeniterzi, *Divan Şiirinde Na't*, 242.
29 Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler*, 641.

Şairlerimizi, na't yazmaya teşvik eden en önemli hususlardan birisi de Hz. Peygamber'in şefaatine nâil olma ümididir. Bazı şairler, na't yazmadaki amacının sadece Hz. Peygamber'in şefaat ihsanına layık olma arzusu olduğunu dile getirmiştir. Cehennem korkusuna karşı na'tlar adete bir muska olarak telakki edilmiştir.[30] Şair yukarıdaki beyitte "rûy-ı siyâhım" ifadesiyle günahkârlığını itiraf ederek, mahşer gününde Hz. Peygamber'i bir sığınak olarak görmüş, onun şefaatini ümit etmiştir.

Şefāʿat mülkünüñ sulṭān-ı ʿālī-şānısıñ yektā
Nice āyāt ile var iḥticācım yā Resūlallāh[31]
Şefaat mülkünün şânı şerefi büyük tek sultanı sensin. Birçok âyet ile (senin günahkâr kullara karşı şefaatçi olacağına dair) delillerim var yâ Resûlallah.

Hz. Peygamber'in mahşer gününde ümmetine şefaatçi olacağına işaret eden birçok hadîs-i şerif ve âyet-i kerîme bulunmaktadır.[32] Reşid Fânî de Hz. Peygamber'i mahşer gününde yüce bir sultana teşbih etmiş, onun şefaati ile ilâhî azaptan kurtulmayı dilemiştir. Şairin, Hz. Peygamber'i "şefaat mülkünün sultanı" olarak nitelendirdiği birçok beyit bulunmaktadır. Hatasının ve günahının çok olduğunu itiraf eden şair, Hz. Peygamber'in Cenâb-ı Hakk'a ümmetinin günahlarını affedip cennete dahil etmesi için duada bulunacağı o ânı bir sığınak olarak nitelendirmiş, cehennemden azat olan kullardan olabilmeyi dile getirmiştir.

Feṣāḥatde belāġatde naẓīriñ gelmedi dehre
Lisānıñ bülbül ü ṭūṭīden efṣaḥ yā Resūlallāh[33]
Bu âleme, etkili ve güzel söz söylemede senin bir benzerin gelmedi. Senin konuşman bülbül ve papağının ötüp konuşmasından daha açık, daha güzel yâ Resûlallah.

Bu beyitte şair, Hz. Peygamber'in konuşmasını bülbül ve papağana benzetmiş, hatta onların konuşmasından ve ötüşünden daha güzel olduğunu ifade etmiştir. Divan edebiyatında, bülbül güle olan aşkından dolayı ötmesi ile; papağan da konuşması ile şiirlerde yer almıştır. Papağan konuşmak için bir öğreticiye ihtiyaç duyar. Önüne konan aynanın arka-

---

30 Yeniterzi, *Divan Şiirinde Na't*, 302-303.
31 Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler*, 641.
32 Hz. Peygamber'in kıyamet gününde şefaatçi olacağına dair âyet ve hadisler için bk. Yeniterzi, *Divan Şiirinde Na't*, 303-304.
33 Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler*, 642.

sından bir kişi seslenir ve papağanla konuşmaya başlar. Aynada kendi aksini gören kuş, bu sesi kendi türünden bir kuşun sesi sanarak taklide başlar ve konuşmayı öğrenir.[34] Bundan dolayı tûtî kuşuna benzetilen Hz. Peygamber'in aynası Hakk'ın cemaline, sözleri de *Kur'an* âyetlerine teşbih edilmiştir. Beyitte, Hz. Peygamber'in "cevâmiu'l-kelîm" sıfatına vurgu yapılarak, bu âleme onun kadar sözü güzel ve açık söyleyen kimsenin gelmediği ifade edilmiştir.

Dü-ʿālem nūr-ı ʿaşḳıñla münevver yā Resūlallāh
Göñüller pertev-i ḥüsnüñle enver yā Resūlallāh[35]

Dü-ʿâlem (dünya ve ahiret) aşkının nuruyla aydınlanmış yâ Resûlallah. Gönüller (yüzünün) güzelliğinin parlaklığıyla çok daha nurlu yâ Resûlallah.

Tasavvufta her şeyin aslının nûr-ı Muhammedî olduğu telakki edilmiştir. "Sen olmasaydın âlemleri yaratmazdım."[36] hadisinde buyrulduğu gibi âlemin yaratılış nedeni Hz. Muhammed'dir. Allah her şeyden önce Hz. Peygamber'in nûr-ı Muhammedî denilen nurunu, daha sonra da o nurdan levh-i mahfuz, kalem, cennet, cehennem, gökler, yeryüzü ve insanları yaratmıştır. Dolayısıyla hem onun mübarek vücudunun nurdan hem de bütün kâinatın onun nurundan yaratılması sebebiyle isimlerinden birisi de "Nûr" olmuştur.[37] Yukarıdaki beyitte, dünya ve ahiret yurdunun Hz. Peygamber'in nuru ile aydınlandığını söyleyen şair; ikinci mısrada ise onun yüz güzelliğine vurgu yapmıştır. Yüz, insanın güzelliğinin odak noktası olan, aynı zamanda ilk bakışta dikkati çekip tanınmayı sağlayan bir unsurdur. Bu sebeple şiirlerde çok sık konu edilir. Hz. Peygamber'in yüz güzelliği söz konusu olunca; onun yeryüzündeki en güzel insan olduğu, güzellikler ülkesinin şahı olduğu ifade edilir. Şiirlerde onun benzersiz güzelliği doğrudan cemal ve hüsn kelimeleri ile verilmiştir.[38] Güneş ışığına ziya, ay ışığına ise nur denilmektedir. Yukarıdaki beyitte, küfürle kararmış gönüllere hidâyet nuru saçan Hz. Peygamber'in yüzü karanlık geceleri aydınlatan bir dolunaya teşbih edilerek, gönüllerin onun yüzünün güzelliği ile aydınlandığı ifade edilmiştir.

---

34 Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, "tûtî", 461.
35 Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler*, 645.
36 Aclûnî, *Keşfü'l-Hafâ*, 2/164.
37 Yeniterzi, *Divan Şiirinde Na't*, 193.
38 Yeniterzi, *Divan Şiirinde Na't*, 227.

Seniñ nūr-ı cemāliñle fürūġ-efşān iken ʿālem
N'için ḳalsın bu şeydā-dil mükedder yā Resūlallāh [39]

Âlem, senin yüzünün güzelliği ile nur saçarken, senin aşkınla yanıp tutuşan bu gönül nasıl kederli kalabilir yâ Resûlallah?

Bir önceki beyitte olduğu gibi Hz. Peygamber'in yüz güzelliğine vurgu yapan şair, kâinattaki bütün varlıkların Hz. Peygamber'in yüzünün nuruyla aydınlandığını ve bu sayede âlemden ışık saçıldığını hayal etmektedir. Ona olan muhabbetinden dolayı kendinden geçen gönül ise tüm bu güzellikleri görüp nasıl mahzun kalabilir? Şair, ikinci mısrada istifham sanatıyla Hz. Peygamber'in yüz güzelliğine dikkat çekmek istemiş, soru sorarak anlatmak istediğini ortaya koymaya çalışmıştır.

Aḳar cūlar öter ḳuşlar seniñ ʿaşḳıñla hep şādān
Parıldar şevḳ-i dīdārıñla aḫter yā Resūlallāh [40]

Sana olan aşklarından akarsular akar, kuşlar neşeli bir şekilde öter. Senin yüz güzelliğine olan aşkınla gökteki yıldızlar parıldar yâ Resûlallah.

Bu beyitte, akarsuların coşkulu akışı, kuşların neşeli ötüşü ve yıldızların parıltısı, âdeta kâinatın birer sembolü olarak ifade edilmekte ve bu sembollerin kökeninde, "Sen olmasaydın âlemleri yaratmazdım." hadisi ile bağlantılı bir anlam yüklendiği gözlemlenmektedir. Zira akarsuların akmasının, kuşların ötmesinin asıl sebebinin Allah Resûlü'ne duydukları muhabbetten kaynaklandığı, yıldızların da ışığını onun yüz güzelliğinden aldığı ifade edilmiştir. Beyitte kâinatın güzelliği ve doğanın uyumu ile Hz. Muhammed'in sevgisi arasında bir bağlantı kurularak, varlıkların ona duyduğu derin sevgi vurgulanmıştır. Bu bağlamda, varlıkların ona yönelik derin sevgisi ve saygısı, sadece insanların değil, aynı zamanda doğanın ve evrenin de bu sevgiyle bir bütün olduğu, Hz. Muhammed'in varlığının ise sadece insan kalplerini değil, aynı zamanda doğanın kalbini de etkileyerek ona özgü bir güzellik kattığı söylenebilir. Kâinattaki her şeyin nûr-ı Muhammedî'den yaratıldığı gibi; güneş ay ve yıldızlar da ışıklarını Hz. Peygamber'in yüzünün nurundan almıştır.

---

39 Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler*, 645.
40 Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler*, 645.

Seniñ nūr-ı vücūduñla tenevvür eyledi mevcūd
Kemāliñ şübhesiz bī-intihādır yā Resūlallāh[41]

Tüm yaratılmışlar senin vücudunun nuruyla nurlandı. Senin ahlak, ilim ve fazilet bakımından mükemmelliğin şüphesiz sonsuzdur yâ Resûlallah.

Bir önceki beyitlerde olduğu gibi bu beyitte de mevcudatın Hz. Peygamber'in nuruyla var olduğu ve aydınlandığı ifade edilmiştir.

Dalar bir baḥr-ı ʿirfāna leʾālī iḳtiṭāf eyler
Eḥādīs̱-i şerīfeñ dürr ü gevher yā Resūlallāh[42]

İrfan denizine dalan (gönül) orada inci toplar. Senin mübarek sözlerin (çok değerli) birer incidir yâ Resûlallah.

Bu beyitte Allah Resûlü'nün sözleri irfan denizinden çıkarılan incilere benzetilmiştir. Onun her biri son derece kıymetli olan söz incilerinin her nüktesi ilimlerin özüdür ve her hadisi irfan denizinden çıkarılan değerli bir incidir.

Cemāliñ Ḥaḳḳ'a mirʾāt-ı ṣafādır yā Resūlallāh
Anın-çün ism-i pākiñ Muṣṭafā'dır yā Resūlallāh[43]

Yâ Resûlallah, senin güzelliğin Hakk'ın saflığının ve berraklığının aynasıdır. Bundan dolayı mübarek ismin Mustafa'dır.

Cenâb-ı Allah "Ben gizli bir hazine idim. Bilinmeye muhabbet ettim, bilineyim diye mahlûkatı yarattım."[44] hadisinde buyurduğu üzere gizli bir hazine iken tanınmayı istemiş, bunun için Hz. Peygamber'i ve insanları yaratmıştır. O yüzden insanlar ve bilhassa insanların özü ve sultanı olan Hz. Peygamber, Yüce Allah'ın ilâhî sıfatlarını aksettiren bir aynaya benzetilir.[45] "Safâ" kelimesi gönül huzuru, eğlence, neşe anlamlarına geldiği gibi saflık ve berraklık anlamına da gelmektedir. Şair bu beyitte, Hz. Peygamber'in yüz güzelliğinin Allah'ı aksettiren bir ayna olduğuna işaret ederek onun Cenâb-ı Hakk'ın rahmetini yansıttığını ifade etmektedir. Şair beyitte, Hz. Peygamber'in yüz güzelliğinin yanında onun ahlâkî güzelliğine de vurgu yapmış; Hz. Peygamber'in en yüce ve en temiz insan olduğunu bu yüzden de mübarek isminin Mus-

---

41 Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler*, 379.
42 Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler*, 645.
43 Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler*, 379.
44 Aclûnî, *Keşfü'l-Hafâ*, 2/132.
45 Yeniterzi, *Divan Şiirinde Na't*, 310.

tafa olduğunu ifade etmiştir. Çünkü Allah Resûlü, insanların en seçkini olarak insana has kötü huylardan uzak, saf ve tertemizdir.

Gören dīdārıñı ḥayrān olur miḥrābı farḳ etmez
Cemāliñ ḳıblegāh-ı evliyādır yā Resūlallāh[46]

Senin güzel yüzünü gören kimse hayranlığından kendini ve bulunduğu yeri fark etmez. Senin cemalin, evliyanın kıblesi (sığındığı başvurduğu yeri)dir yâr Resûlallah.

Kıble, Kâbe'nin bulunduğu yeri tarif ettiği gibi sığınılan, mukaddes tutulan yer veya makam anlamlarına da gelmektedir. Peygamberimiz de insanlara tevhit yolunu, bir olan Allah'a ibadet etmeyi ve yalnız ona kulluk etmeyi bildirdiği için ümmetinin kıble göstericisi olarak ona sığındığı ve başvurduğu yeridir. Şairin beyitte ifade ettiği gibi Allah'ın sevgili kullarının yegâne sığınağı Hz. Peygamber'dir.

Muḥammed Muṣṭafā'sıñ Aḥmed u Maḥmūd-ı Ḥaḳ'sıñ sen
Vücūduñ menbaʿ-ı cūd u seḫādır yā Resūlallāh[47]

Yâ Resûlallah, sen Muhammed Mustafa'sın, Hakk'ın Ahmed ve Mahmud (isimlerini verdiği) kulusun. Senin varlığın Allah'ın (sonsuz nimetlerinin ve) cömertliğinin ana kaynağıdır yâ Resûlallah.

Hz. Peygamber na'tlarda fazilet, ilim, cömertlik, ebedî saadet, sıdk u vefa, güzel ahlak ve şefaat kaynağı olarak ele alınır.[48] Reşid Fânî de yukarıdaki beyitte Allah Resulü'nün bütün kâinatın vücuda gelmesi ve onun hürmetine bu âleme sonsuz nimetler verilmesinin kaynağı olduğunu dile getirir.

Sonuç

Şair Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler* adlı eserinde birçok na't kaleme almıştır. Bu na'tlarda yer alan beyitlerin bir kısmı, bildirimizde incelemeye alınarak Hz. Peygamber'e yapılan teşbihler konusu bağlamında açıklanmaya çalışılmıştır. Reşid Fânî, Hz. Peygamber'in mahşer gününde ümmetine yapacağı şefaate na'tlarında sıkça yer vermiş, onun şefaatine mazhar olmayı ümit etmiştir. Diğer beyitlerde ise Allah Resûlü'nün bu âlemin yaratılma sebebi oldu-

[46] Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler*, 379.
[47] Reşid Fânî, *Fânî Çiçekler*, 380.
[48] Yeniterzi, *Divan Şiirinde Na't*, 317.

ğu, onun sultanların ve peygamberlerin şahı olduğu, tüm güzelliklerin ana kaynağı olduğu ifadelerine rastlanmaktadır. Hz. Peygamber'in beden, ruh ve ahlâkî güzelliklerine de şiirlerinde yer veren şair, farklı tamlama ve terkiplerle Hz. Peygamber'i metheden şiirler yazmıştır. Ona olan övgülerin bitmediği ve bitmeyeceği şu fânî âlemde, yaptığımız bu çalışma ile Reşid Fânî'nin Hz. Peygamber sevgisinin anlaşılmasına ve Reşid Fânî hakkında yapılacak çalışmalara ışık tutmasını ümit etmekteyiz.

Kaynakça

Ak, Murat. *Şair ve Peygamber Na't Geleneğinde Hz. Peygamber İmgesi*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2019.

Ayverdi, İlhan. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2008.

Dilçin, Cem. *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 11. Basım, 2016.

Durmuş, İsmail. "Teşbih". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 40/553-556. İstanbul: TDV Yayınları, 2011.

Pala, İskender. *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları, 24. Basım, 2014.

Reşid Fânî. *Fânî Çiçekler* (Şevket Enes Samancıoğlu Şahsi Kütüphanesi).

Samancıoğlu, Şevket Enes. *Reşid Fânî Hayatı ve Fânî Çiçekler Adlı Eseri (İnceleme-Metin)*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2023.

Tâhirü'l-Mevlevî. *Edebiyat Lügatı*. haz. Kemal Edip Kürkçüoğlu. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları, 2019.

Yeniterzi, Emine. *Divan Şiirinde Na't*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993.

Yeniterzi, Emine. "Na't (Türk Edebiyatı)". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 32/436-437. İstanbul: TDV Yayınları, 2006.

Yıldıran Sarıkaya, Meliha. "Teşbih (Türk Edebiyatı)". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 40/557-558. İstanbul: TDV Yayınları, 2011.



ŞEYH GALİP'İN DİVAN VE HÜSN Ü AŞK'INDA ŞAİRİN PORTRESİ

ZAFER TOPAK[1]

Özet

Bu çalışmada, Şeyh Galip'in *Divan*'ı ve *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisi poetik açıdan incelenmiş, konuyla ilgili manzumeler doğrultusunda onun şair kimliği, bir başka ifadeyle şair portresi belirlenmeye çalışılmıştır. Galip, şairde bulunması gereken özelliklerle ilgili düşüncelerini *Divan*'ında, daha çok kasidelerinin fahriye bölümlerinde, gazellerinin mahlas beyitlerinde ve rubaî, tarih gibi diğer manzumelerinde esere yayılmış vaziyette ifade ederken, *Hüsn ü Aşk*'ta ise daha derli toplu dile getirmiştir. O, bu düşüncelerini kimi zaman kendi şairlik özelliklerinden hareketle, kimi zaman da *Hüsn ü Aşk*'ın "Şairliğin Mahiyeti Hakkında" bölümünde olduğu gibi genel yargılar hâlinde söylemiştir. Onun, şairliğe dair poetik düşünceleri bir bütün hâline getirildiğinde şairin arzuladığı ve beğendiği şair portresini görmek mümkün olur. Daha küçük yaştan itibaren tasavvuf düşüncesiyle yetişen Galip, "Şâ'ir deme ehl-i dil demektir", "Şâ'irliğe sûz u derd lâzım" vb. dizelerinde de belirttiği gibi bir şairin gönül ehli olup aşk derdiyle yanması gerektiğini düşünür. Birçok şair gibi o da şairin gelenek içerisinde yeni bir tarz oluşturması gerektiğine inanır. Bir dizesinde "Merd ana denir ki aça nev râh" diyerek şairlik için yenilik ve öncülüğü önemli bir hususiyet olarak görür. Ona göre şair, yeni bir şiir, yeni bir üslûp oluşturabilecek donanımda olmalıdır; ayrıca mucizevî ve sihir etkisi yapacak derecede etkileyici şiirler söyleyebilmeli, daha önce söylenmedik an-

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Karabük Türkiye, z.topak@karabuk.edu.tr, https://orcid.org/0000-0001-6356-2762

lamlara yer vermeli ve özgün mazmunlar kullanmalıdır. Ayrıca şair, dedikodularla uğraşmamalı, fikir şarabının denizine dalarak inci çıkarabilmelidir. Galip, şiirlerinin ilk bakışta anlaşılabilecek bir sadelikte olmasını da istemez. Şiirde sembolik bir anlatımı tercih eden şair, anlamın kapalı olmasını ister. Birçok şair gibi o da şairlik yolunda etkili bir şiir söyleme kabiliyetinin olması gerektiğine inanır. Bu kabiliyet ise doğuştan olmalıdır. Tasavvufî bir gelenek içerisinde yetişen ve klasik Türk şiirinin son büyük şairi olarak kabul edilen Galip'in, şair portresine dair yapmış olduğu bu tespit ve değerlendirmeler, özelde klasik şiirin ve İslam anlayışının şaire bakışının tespitine dair çalışmalara ışık tutacaktır.
Anahtar Kelimeler: Edebiyat, Tasavvuf, Şeyh Galip, Poetika, Hüsn ü Aşk

PORTRAIT OF THE POET IN ŞEYH GALIP'S DIVAN AND THE HUSN U AŞK

Abstract

In this study, Şeyh Galip's Divan and his masnavi named Hüsn ü Aşk were examined from a poetic perspective, and his poet identity, in other words his poet portrait, was tried to be determined in line with the poems on the subject. While Galip expressed his thoughts about the characteristics that a poet should have in his Divan, mostly in the fahriye sections of his odes, in the pseudonym couplets of his ghazals, and in other poems such as rubaî and history, he expressed them more neatly in Hüsn ü Aşk. He expressed these thoughts sometimes based on his own poetic characteristics, and sometimes as general judgments, as in the "About the Nature of Poetry" section of Hüsn ü Aşk. When his poetic thoughts about poetry are brought together as a whole, it is possible to see the portrait of the poet that the poet desires and likes. Galip, who was raised with the idea of Sufism from a very young age, said: "Poet means a person of heart", "To be a poet requires suffering and pain", etc. As he states in his verses, he thinks that a poet should be a man of heart and burn with the trouble of love. Like many poets, he believes that the poet must create a new style within tradition. In one of his verses, he sees innovation and pioneering as an important characteristic for poetry by saying, "He is brave, he opens a new path." According to him, the poet must be equipped to create a new poem, a new style; In addition, one should be able to sing impressive poems that have a miraculous and magical effect, include meanings that have not been said before, and use original metaphors. In addition, the poet should not deal with gossip, but should be able to extract pearls by diving into the sea of the wine of ideas. Galip does not want his poems to be so simple that they can be understood at first glance. The poet, who prefers a symbolic expression in poetry, wants the meaning to be implicit. Like many poets, he believes that one must have the ability to sing effective poetry in order to become a poet. This ability must be innate. These determinations and evaluations of the portrait of the poet by Galip, who grew up in a Sufi tradition and is considered the last great poet of Classical Turkish poetry, will shed light on studies on the detection of the poet in particular, classical poetry and the understanding of Islam.
Keywords: Literature, Sufizm, Şeyh Galip, Poetics, Husn u Aşk

Giriş

Şeyh Galip, 1757 yılında İstanbul'da Yenikapı Mevlevîhânesi'ne yakın bir evde dünyaya gelir. Mevlevîhânenin şeyhi Kûçek Mehmed Dede ve halefi Seyyid Ebûbekir Dede'nin tavsiyeleriyle Mehmed Es'ad adı verilir. Galip'in düzenli bir tahsil hayatı olmamıştır. İlk eğitimini babasından alan Galip, ayrıca Galata Mevlevîhânesi şeyhlerinden Hüseyin Efendi'nin eğitiminden geçer ve farklı kişilerden Arapça öğrenir. Hoca Neşet'ten Farsça ve edebiyat dersleri alan şaire, hocası bir Mahlasnâme ile Es'ad mahlasını verir.[2]

Galip, Hoca Neşet'in derslerine devam etmekle yetinmeyip birer edebiyat, musikî ve tasavvuf mektebi olan mevlevîhânelerdeki sohbet ve derslere de devam eder. Ayrıca Fuzûlî, Nef'î, Nâbî, Nedim gibi geleneğin büyük şairlerine nazireler yazan Galip, İranlı şairleri de tanır ve özellikle Sâib ve Şevket'i okur, onların tarzlarını beğenir ve onlardan çok etkilenir. Hocasının verdiği mahlasın birçok şair tarafından kullanılması ve isim karışıklığının önlenmesi amacıyla "Gâlib" mahlasını seçer. O, sahip olduğu büyük şairlik yeteneğiyle, genç denebilecek yaşta, yirmi dört yaşında, 1780'de divanını tertip eder. Bundan iki yıl sonra 1782'de de kendine asıl şöhreti kazandıracak olan Hüsn ü Aşk'ı yazar.[3]

Galip, bu tarihten sonra küçüklüğünden beri havasını teneffüs ettiği, etkisini ve muhabbetini içinde hissettiği Mevlevî tarikatında çile çekmeye karar verir. 1784'te Konya'ya gidip Mevlânâ Dergâhı'nda bin bir günlük çileye girer, 1787'de çilesini tamamlar ve "dede" olur. Daha sonra çile sırasında çok istifade ettiği Ali Nutkî Dede'den hilafet alır. Galata Mevlevîhânesi şeyhi Halil Numan Dede'nin yerine Konya'da Şems Dergâhı türbedarlığında bulunan Abdullah Dede'nin atanması, onun da göreve gelirken Kütahya'da vefat etmesi üzerine; Galip'i yakından tanıyan Konya Mevlevî âsitânesi şeyhi Hacı Mehmet Emin Çelebi, onu Galata Mevlevîhânesi şeyhliğine tayin eder. Galip, 1791'de yapılan bir törenle irşat vazifesini devralır. Bu vazifeyi sekiz yıl sürdüren şair, bu süre içerisinde önce annesi Emine Hanım'ı, sonra da talebesi, sadık dostu Esrar Dede'yi kaybeder. Bu vefatlar onda derin ıstıraplar oluşturur ve Galip, bir süre sonra hastalanır. Tedavilerden bir sonuç alınamaz ve Galip, 1799 senesi Receb ayının yirmi altısı sabahı 42 yaşında

2 Muhsin Kalkışım, "Şeyh Galib", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2010), 39/54-55; İlhan Genç, *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2000), 373; Sadettin Nüzhet Ergun, *Şeyh Galip* (İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1932), 5-6; Naci Okçu, *Şeyh Galib Divanı* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2011), 11.

3 Okçu, *Şeyh Galib Divanı*, 11.

iken vefat eder. Cenazesi Galata Mevlevîhânesi'nde bulunan İsmail Rasuhî Efendi'nin türbesine defnedilir.[4]

Genç denilebilecek yaşta vefat eden Galip, geride çok değerli eserler bırakmıştır. *Divan*'ını 1781 yılında ve yirmi dört yaşında iken tertip eder. Daha sonra yazdığı şiirlerle beraber eseri 5500 beyitlik bir hacme ulaşır. *Divan*'da 31 kaside, 76 tarih, 13 terci-i bend, 1 sâkîname, 8 müseddes, 19 tahmis, 2 muhammes, 1 tard u rekb, 11 şarkı, 11 mesnevi, 1 bahr-ı tavil, 1 tezkire, 370 gazel, 1 nâ-tamam gazel, 1 mersiye, 2 lügaz, 43 kıt'a, 63 rübai, 71 beyit ve 4 mısra bulunmaktadır. Ona asıl şöhreti kazandıran eseri, *Hüsn ü Aşk* mesnevisini ise 26 yaşındayken *Divan*'ından iki yıl sonra 1783'te yazar. İki bin beyitten biraz fazla olan bu tasavvufi eser, tevhid, na't ve mi'raciyye ile başlar daha sonra Hz. Mevlana'ya Medhiyye, Kendi Rehberine Dair, Te'lif Sebebinin Beyanı bölümleriyle devam eder. Âgâz-ı Dâstân-ı Benî Muhabbet başlığıyla hikâyeye başlanır. Şair, akıcılığı katkı sağlaması için eserinin arasına dört de tardiyye yerleştirmiştir. *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*, Yusuf Sîneçâk Dede'nin *Mesnevî*'den seçilen 366 adet beytin incelendiği *Cezîre-i Mesnevî* adlı eserine, Galip'in yazdığı şerhtir. Eserde öncelikle *Mesnevî*'nin ilk on sekiz beytinin şerhi yer alır. Daha sonra *Mesnevî*'den seçilen 348 beytin şerhine yer verilir. Mevlevî edep ve erkânından bahsettiği *Es-Sohbetü's-Sâfiyye* ise Galip'in Köseç Ahmet Dede'nin *Er-Risâletü'l-Behiyye fi-Tarîkati'l Mevleviyye* adlı risalesine yaptığı Arapça açıklamadır.[5]

Klasik şiirin son büyük şairi olarak kabul edilen Şeyh Galip, şiire kendinden öncekileri okuyarak ve onlara nazireler yazarak başlar. Bu sebeple onun şiirlerinde Bâkî, Fuzûlî, Nâbî, Nef'î, Nailî ve Nedim gibi geleneğin önemli şairlerinin etkisi olduğunu söylemek mümkündür. O, Firdevsî, Husrev, Nizamî, Örfî gibi İran sahası şairlerinden övgüyle söz etse de en çok Şevket-i Buhârî'yi beğenir.[6]

Galip'in üzerinde, gelenekteki bu büyük şairlerin etkisi olmakla beraber en büyük etkinin Mevlânâ ve Mevlevîlik olduğu belirgindir. Onun hem *Divan*'ında hem de *Hüsn ü Aşk*'ında Mevlânâ'ya duyduğu büyük sevgi ve saygıyı, Mevlevî geleneğine ait uygulamaları, özellikle de kelimeleri görmek mümkündür.[7]

---

4 Muhsin Kalkışım, *Şeyh Galib Divanı* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1994), 17-23; Genç, *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye*, 378-381; Okçu, *Şeyh Galib Divanı*, 12-13; Ergun, *Şeyh Galip*, 10-11.

5 Kalkışım, *Şeyh Galib Divanı*, 25-27; Abdülbaki Gölpınarlı, *Şeyh Galib Divanı'ndan Seçmeler* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1985), 7; Sedit Yüksel, *Şeyh Galib Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1980), 113.

6 Ali Alpaslan, *Şeyh Galib* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988), 11.

7 Kalkışım, *Şeyh Galib Divanı*, 37-39.

Galip, şairlik yoluna aslında farklı bir söyleyişin, yeni bir nefesin peşindedir. Öncekileri "tarz-ı kadîm" diyerek pek beğenmeyen şair, aradığını Sebk-i Hindî şiirinde bulur. Hoca Neşet'in tesiriyle tanıdığı ve beğendiği Hindî akımının önemli temsilcisi Şevket-i Buharî'yi okur ve ona hayranlık duyar. Şiirlerinde bu hayranlığı her fırsatta dile getiren şair, tarzını da "Şevketâne" olarak nitelendirir. Bu sebeple o, şair toplantılarında Şevket-i Rûm olarak anılır. Onun şiir tarzını, kapalı söyleyişi sebebiyle sembolizme, hissî tarafın kuvvetli olmasıyla romantizme ve doğayı kendine özgü algılayış ve yorumlayışıyla empresyonizme yakın görmek mümkündür.[8]

O, bütün bu yenilik arayışıyla kendine gidilmemiş bir yol açmayı başarır ve bununla birlikte âdeta Divan şiirinin büyük temsilcilerinin hemen hepsinin özelliklerini kendinde toplar. Onun şiir tarzını, duygulu, hüzünlü ve lirik söyleyişiyle Fuzûlî'ye; kimi zaman söylediği coşkulu ve neşeli söyleyişiyle Nedim'e; kuruluğa düşmeden söylediği olgun düşünceleriyle Nâbî'ye; anlam derinliği ve hayal zenginliği bakımından da Nâilî'ye benzetmek mümkündür. Onun şiirlerinde en belirgin hususiyet, tasavvufî düşünce ve konuların önemli bir yer tutmasıdır. Tasavvuf, Galip'in şiirlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Bunda, küçüklüğünden beri içerisinde bulunduğu tasavvufî ortamın etkili olduğu söylenebilir. Mevlevî tarikatı içerisinde bulunması ve bu tarikatta şeyhlik yapması, onun şiirlerinde tasavvufu en önemli unsur kılar. Bu düşünceyi işlediği şiirlerin çoğunda ilahî aşkı anlatır. Galip, dönemindeki bazı şairlerin aksine kendi şiirinde bir mâna derinliği oluşturmak ister. Bu derinliği sağlamak için tasavvuf, ıstırap ve hayal unsurlarının yer aldığı kapalı bir söyleyişe yönelir. Bu unsurları şiirinin içeriği yapar. Böylesi bir içeriğe ve söyleme hazır olmayan okuyucu onun şiirlerini anlamlandırmakta zorlanabilir. Mecazlar, görülmemiş, kapalı ve karanlık hayaller Galip'in şiirlerini baştan sona kuşatır. Rengârenk bu mecaz ve tasavvurlar, bugünün en modern sanat anlayışlarını bile kıskandıracak düzeydedir. Onun şiirleri sanatlarıyla, alev kırmızısı soyut ve kapalı hayalleriyle bir bakıma sembolik bir şiirdir. Soyutlama çabası, renk ve hayal metaforu hemen bütün şiirlerini sarmıştır.[9]

Galip, gelenek içerisinde oluşmuş klasik mazmun ve şekilleri elbette kullanır; ancak bu kullanım onda yeni ve farklı söyleyiş bulmaya engel olmaz. Klasik mazmunlardan duyduğu bıkkınlık ve takipçisi olduğu akım, onu yeni

---

8 Alpaslan, *Şeyh Galib*, 14.

9 Haluk İpekten, *Şeyh Galib, Hayatı, Eserleri, Sanatı ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1991), 25-26; Genç, *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye*, 94; Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı* (İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 1985), 2/414.

arayışlara yöneltir. Onun tenkidi aslında şahıslara değildir, geleneğin kendisinedir. Şüphesiz yaşadığı ortamdaki yeniliklere de şahitlik etmektedir. Bununla birlikte Osmanlı şiirinin geleceğinin rüyasını görmek ister. Şiirde farklı ve köklü bir hamle yapar ve yaptığının farkındadır.[10]

Klasik Türk şiirinin son baharı olarak nitelendirilen 18. yüzyılın ikinci yarısında yetişen ve adını edebiyat tarihine âdeta altın harflerle yazdırmayı başaran Galip gibi tasavvufî yönü de olan bir şairin, şairin portresine dair görüş ve düşüncelerinin bilinmesi hiç şüphesiz Türk İslam edebiyatının şiir ve şair algısının bir bütün olarak ortaya konmasına katkı sağlayacaktır. Bu düşünceden hareketle onun *Divan* ve *Hüsn ü Aşk* mesnevisi poetik bir çerçevede incelenmiş, Galip'in şairlik özellikleri, bir başka ifadeyle şairin portresi tespit edilmeye çalışılmıştır.

1. Şeyh Galip'in Şair Anlayışı

Galip'in poetik görüş ve düşüncelerini içeren dizeleri, dolayısıyla poetik görüşlerini hem *Divan*'da hem de *Hüsn ü Aşk*'ta görmek mümkündür. *Divan*'ında, daha çok kasidelerinin fahriye bölümlerinde, gazellerinin mahlas beyitlerinde ve az da olsa rubaî, tarih gibi diğer manzumelerinde dağınık bir şekilde yer alan bu görüşler, *Hüsn ü Aşk*'ta "Şairliğin Mahiyeti Hakkında" bölümünde olduğu gibi daha derli toplu şekilde karşımıza çıkar.

Galip'in poetik çerçevede söylediği bu beyitler bir bütün hâlinde incelendiğinde onun şairde aradığı vasıfları görmek mümkün olur. Birçok klasik şairde olduğu gibi Galip de bu vasıfları kendi şairlik özellikleri üzerinden belirtmiştir. Küçük yaştan itibaren dinî-tasavvufî bir ortamda yetişen şairin, şiirlerinde ilâhî aşkı ve tasavvufu anlatması tuhaf bir durum değildir. Ona göre şair, "ehl-i dil" yani gönül ehli olup aşk derdiyle yanmalı ve aşktan başka bir şey için söz cevherini harcamamalıdır. Yanmayı ve yakılmayı şairliğin şanından sayan Galip'in anlayışında şair demek "ehl-i derd" demektir.

Onun hakkında değerlendirmelerde bulunan araştırmacılar şairi "kendine has" olarak niteler. Galip de bu tespiti doğrularcasına "Merd ana denir ki açа nev râh", "Ben açdım o genci ben tüketdim" dizelerinde de belirttiği gibi şairlikte yenilik ve özgünlüğün önemine sıklıkla vurgu yapar. Ona göre şair, şiirde yeni bir tarz geliştirmekle birlikte aynı zamanda taklit edilemez olmalıdır. Ondaki bu yenilik ve özgünlük düşüncesi, mazmun kullanımında, anlam oluşturmada, hayal ve düşünce dünyasında da kendini gösterir.

---

[10] M. Orhan Okay, "Galib Dede'nin Dramı", haz. Beşir Ayvazoğlu, *Şeyh Galib Kitabı* (İstanbul: İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1995), 82.

O, şiirlerinin ilk bakışta anlaşılabilecek bir sadelikte olmasını istemez. Şiirde sembolik bir anlatımı tercih eden şair, anlamın kapalı olmasını ister. Birçok şair gibi Galip de şairlik yolunda etkili bir şiir söyleme kabiliyetinin olması gerektiğine inanır. Bu kabiliyet doğuştan olmalıdır; hatta o derece olmalıdır ki şair, iyi şiir yazmak için bir rehbere bile ihtiyaç duymamalıdır.

Galip, şiirlerinde şair kelimesinin yanında "Gâlib-i şîrîn-cevâb, müsta'id-i terbiyet-i ehl-i dil, nükte-senc-i eş'âr, pâkîze-edâ, pâk-meşreb, sühan-îcâd, sühan-gû, sühanver, şâ'ir-i meşhûr, şâ'ir-i pür-zûr, tab'-ı sühanver," vb. kelime ve tamlamaları da kullanır. Şairde bulunması gereken daha birçok hâl ve vasfa değinen Galip'in bu düşünceleri, aşağıda ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

2. Şairde Olması Gereken Özellikler

2.1. Doğuştan Gelen Kabiliyet ve Söyleyiş Kuvveti

Tezkirelerde şairin hâl ve vasıflarına dair öne çıkan hususlardan biri doğuştan bir şairlik kabiliyetine sahip olması hususudur. Örneğin Fuzûlî'ye göre, şaire şiir söyleme kabiliyeti ezelde Allah tarafından bağışlanmıştır ve onun yardımı olmaksızın mükemmel şiir söylemek mümkün olamaz. Tezkire yazarları şairlerin, yaratılış olarak doğuştan sahip oldukları kabiliyet ve yeteneklerini ifade etmek için "tab', tabî'at, selîka, selâkat, kâbiliyet, kuvvet, kudret, iktidar, kâdir vb." kelime ve tabirleri kullanmakla birlikte bunlar arasında tab' kelimesine daha çok yer verirler.[11]

Galip, birçok beytinde sahip olduğu kabiliyet, yetenek ve şairlik kuvvetiyle övünür ve çeşitli benzetmelerle neler yapabileceğini ifade etmeye çalışır. Bir bakıma şiirlerindeki hususiyetlerin kaynağının ve başarısının sırrının doğuştan sahip olduğu bu kabiliyet ve şairlik gücü olduğunu belirtmek ister. O, yazdığı her bir mısraını berceste mısra hâline dönüştürenin ne olduğunu açıkladığı aşağıdaki beyitte, bunun doğuştan gelen kabiliyetinin lütfu sayesinde gerçekleştiğini vurgular:

Gâlib bu lutf-ı tab' ile fevvâre-i kalem
Her mısra'-ı resâsını berceste gösterir[12] (G. 58/7)

---

[11] Muhammed Nur Doğan, "Fuzûlî'nin Poetikası", *İlmî Araştırmalar Dergisi* 2 (1996), 50; Harun Tolasa, *Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2002), 190-191; Süleyman Solmaz, *16. Yüzyıl Tezkirelerinde (Ahdî, Kınalızâde, Âlî, Beyânî) Şairin Dünyası* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2012), 358.

[12] Araştırmada kullanılan beyitler için bk. Okçu, *Şeyh Galib Divanı*.

Kabiliyetini, nadir görülen şiirlerin ölümsüzlük suyunun kaynağı olarak gören Galip, meyhâne vb. ile kıyaslanmak istemez:

Menba'-ı âb-ı hayât-ı sühan-ı nâdiredir
Gâlibin tab'ını mey-hâne kıyâs eylemesin (G. 254/7)

Onun sahip olduğu güzel kabiliyet ve yeteneğe kimsenin söz söylemeye hakkı yoktur; çünkü bu meziyetleri sayesinde şairlerin bulunduğu mecliste, tek kalemde güzel şiirler yazabilme becerisine sahiptir:

Meclis-i ehl-i sühanda yek kalemdir bu gazel
Es'adâ söz var mı hüsn-i tab' u isti'dâdıma (G. 287/7)

Galip'in kabiliyet kadar önemli gördüğü bir başka özellik ise söyleyiş kuvvetidir. Ona göre bir şair, sözü kullanmada ve mâna oluşturmada bir zorluk yaşamamalıdır. O, öylesine bir söz söyleme güç ve kuvvetine sahiptir ki lafız ve mâna onun şiir ülkesinin birer hizmetkârıdır:

Gâlibim men kuvvet-i nutkumla ey 'Îsî-hamûş
Ma'ni vü elfâz mülkümde ra'iyyetdir bana (G. 2/9)

2.2. Mucizevî Bir Söyleyiş

Tezkirelerde şairin vasıfları ve şairlik gücü değerlendirilirken kimi zaman "sihir, mucize, ilâhî feyz vb." olağanüstü veya fizik ötesi durumlardan yararlanılır. Tezkire yazarının şairi, büyücü veya peygamber olarak değerlendirmesi mecazîdir. Yazar, şairin şiirlerinin insanlar üzerinde bıraktığı etkiyi anlatmak için teşbihe ve mecazlı söyleyişe başvurur. Tezkirecilerin başvurduğu bu tanıtım yönteminden kimi zaman şair de yararlanır. Şiirlerinin taşıdığı etkileyiciliği ve büyüleyiciliği anlatmak için şair, kimi zaman kendisini sihir, kimi zaman da mucize gösteren biri olarak görür. Bu alanlarda meşhur kişi ve olaylardan benzetme yoluyla yararlanır ve bunlara telmihte bulunur Bir başka ifadeyle i'câz, âdeta şair için bir "kızıl elma" gibi olduğundan bütün çaba da ona ulaşabilmek için harcanır.[13]

Galip, kendisini başkalarını acze düşürecek derecede şiirler söyleyen bir

[13] Doğan, "Fuzûlî'nin Poetikası", 64; Tolasa, *Sehî, Latîfi ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre*, 221-222; Solmaz, *16. Yüzyıl Tezkirelerinde (Ahdî, Kınalızâde, Âlî, Beyânî) Şairin Dünyası*, 466; Mahmut Kaplan, "Şeyh Galib'in Şiir Anlayışı", *Turkish Studies* 2/4 (2007), 458.

şair olarak görür ve kendisi için "mu'ciz-beyân, mu'ciz-dem, mu'cize-gû" vb. vasıflar kullanır. Onun, mucizevî söyleyişli bir şair oluşunun delili ağzıdır. Şair, parmağa benzettiği kılıç gibi keskin diliyle mâna ayını iki parçaya ayırmayı başarmıştır. Galip, Hz. Muhammed'in (s.a.v.) parmağıyla işaret yaparak ayı ikiye ayırması mucizesine telmihte bulunarak kendisinin de diliyle mânayı parçalara ayırdığını, çeşitli mânalar oluşturduğunu belirtir:

Benim mu'ciz beyân-ı nutk-ı bürhânım dehânımdır
Meh-i ma'nâyı şakka tîğ engüşt-i zebânımdır (G. 98/1)

Şair, bir başka beytinde ise Hz. İsa ve onun mucizelerinden yararlanarak mu'cize-gû, yani mucizevî bir söyleyişe sahip oluşuna dikkat çeker. Kendini mâna göğünde gören şair, mucizevî söyleyişleri ile yeryüzüne inme tevazuunda bulunur:

Sipihr-i ma'nâyı seyr it Mesîh-veş Gâlib
Zemîne mu'cize-gûlarda kim tenezzül ider (G. 102/9)

O, şiirlerinin kalıcılığını, mucize gibi söyleşine bağlar. Onun şiirlerini deftere ve divana yazmaya gerek yoktur; zîrâ mucizevî bir söyleşi olması sebebiyle şiirleri unutulmak gibi durum yaşamayacaktır:

Dûrdur eş'ârı hep sekte-i nisyândan
Gâlib-i mu'ciz-deme defter ü dîvân galat (G. 149/7)

2.3. Yenilik, Özgünlük ve Benzersizlik

Divan şiirinde yeni, farklı ve özgün bir söyleyiş yakalayabilmek, şairlerin üzerinde durduğu, önem verdiği bir husustur. Türkî-i basit ile başlayan bu yenilik ve orijinallik girişimleri çoğunlukla şiirin üslûp ve mâna özellikleriyle sınırlı kalır. Aslında bu yenilik ve orijinal olma yaklaşımı yeni bir tarz oluştursun ya da oluşturmasın birçok divan şairinin ifadesinde karşılığını bulur ve birçok şair, şiirinde yenilik ve tazelik olduğundan söz eder. Bu da şairlerin farklı, değişik bir söyleyiş oluşturmaya verdikleri önemi gösterir. Tezkirelerde kullanılan üslûp, tarz, tarîk, şîve, vâdî vb. kelimelerin bir kısmı genel ifadeler olmakla birlikte bir bölümünde ise şairin sanatta bir kişilik belirtisi ve kendine özgülük ifadesi olarak kullanılır.[14]

[14] Tolasa, *Sehî, Latîfi ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre,* 258, 260; Muhsin Macit, "XVII. Yüzyılda Ye-

Galip'e göre şair, yeni bir yol, yeni bir tarz oluşturmalı, özgün ve benzersiz eserler yazabilmelidir. O, "sühan-îcâd, heves-i şi'r-i ter, nev-râh" ifadeleriyle kendi şairlik özellikleri arasında bu yenilik anlayışını dile getirir. Galip'in sanat anlayışını değerlendiren araştırmacılar onun kendine has bir üslubu olduğunu özellikle belirtirler. Şair, III. Selime yazdığı bir kasidede kendisini yeni şiir tarzları icat edebilecek, güçlü ve kuvvetli bir şair olarak tanıtır; zîrâ yenilikçi bir padişahın vasıflarını ancak yenilikçi bir şair yazabilir:

Senin menâkıb-ı evsâfını yazarsa yazar
Benim gibi sühan-îcâd şâ'ir-i pür-zûr (K. 20/31)

Şair, kendini yeni açılmış, güzel bir goncaya benzettiği aşağıdaki beyitte de yeni tarzda şiir yazma konusunda kendi kendine telkinde bulunur; ayrıca şiirlerinin, başa sarılan sarığın kenarında taşınan bir gül gibi olmasını arzular:

Ey gonca-i ra'nâ heves-i şi'r-i ter eyle
Bu nutku gül-i kûşe-i destâr-ı ser eyle (G. 299/2)

Hüsn ü Aşk'ta Galip, bir şaire mert ve yiğit bir şair diyebilmenin ölçütü olarak yeni bir tarz oluşturması, bir başka ifadeyle yeni bir yol açması gerektiğini ileri sürer:

Merd ana denir ki aça nev râh
Erbâb-ı vukûfı ede âgâh (HA. 212)

Şair, eserinin diğer beyitlerinde bu "nev-râh"ın niteliklerini belirtmeye çalışır. Bir beyitte " (Ey Galip!) Kudema tarzının klasik mazmunlarından olan yüz ve dudağa artık tenezzül etme. Bahçesi görülmedik bir gül yetiştir (yeni bir tarz oluştur)." demek suretiyle şiirde kullanılan bütün mâna ve mazmunun yeni olması gerektiğine dikkat çeker:

Rûy u lebe etmeyip tenezzül
Açsın çemeni görülmedik gül (HA. 777)

---

nilik Arayışları ve Nef'î", ed. Yekta Saraç-Muhsin Macit, *XVII. Yüzyıl Türk Edebiyatı (*Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 2011), 39.

Şair, şiir yolunda hazine değerinde yeni bir söyleyiş tarzı oluşturduğunun farkındadır ve yine bu hazineyi kendisinin tükettiğini söyleyerek taklit edilemez, farklı bir tarz yakaladığını vurgular:

Gencînede resm-i nev gözetdim
Ben açdım o genci ben tüketdim (HA. 2019)

Galip, ortaya koyduğu bu şairlik anlayışı ile şiirlerinin benzersiz olduğuna işaret eder. Şairlerin sıklıkla başvurduğu tevriye ve cinas gibi sanatlara yer vermeksizin şiirlerini benzersiz hâle getirmek isteyenlere kendisini örnek gösterir:

Bî-nazîr itmek ise sözlerin Es'ad işte
Bilmeden matlab olan tevriye vü tecnîsi (G. 334/9)

2.4.Lafzı Önemseyerek Yeni, Renkli, Kapalı ve Güzel Mânalar Oluşturmak

Şairlerin kendi şiirleri üzerine yaptıkları değerlendirmelerle ilgili kullandıkları "elfâz" kelimesi ile şiirin dış yapısını, üslubunu kastettiklerini söylemek mümkündür. Bu kelimenin kesin tanımını vermek mümkün olmamakla birlikte elfâz ile şiire ses ve canlılık kazandıran kelime seçimi ve bu konudaki titizlik kastedildiği anlaşılmaktadır.[15]

Galip, Sultan III. Selim'e yazdığı bir kasidesinde "Kenan şehrine (Hz. Yakup'un gözleri açılsın diye) gömlek götüren kervan gibi benim şiirlerim de mânanın gözüne parlak bir nur oldu." diyerek şiirlerindeki hem etkileyici kelime seçimine hem de mânaya verdiği öneme dikkat çeker:

Elfâzım oldu nûr-ı cilâ çeşm-i ma'nîye
Ken'âna pîrehen getiren kârbân gibi (K. 13/9)

Galip için şiirde lafzın önemi aslında güzel, özgün, yeni mânalar oluşturmaya aracılık etmesinden kaynaklanır. Bu sebeple o, mânanın lafızdan üstün tutulması gerektiği düşüncesini *Divan*'ında farklı beyitlerde, farklı benzetme ve ifadelerle yineler. Ona göre, lafız bir kelebektir ve vahdet ışığının şiirlerini söylemek isteyen bir şair, onu mâna mumunun kelebeği hâline getirmelidir.[16]

---

15 Harun Tolasa, "Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri", *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 1 (1982), 28.

16 Özlem Ercan, "Sebk-i Hindî Tesirinde İki Şair: Şeyh Gâlib ve Sâfî", *Turkish Studies* 8/9 (2013), 1417.

Etmeyen lafzını pervâne-i şem'-i ma'nâ
Yek-zebân-ı sühan-ı şu'le-i tevhîd olmaz (G. 123/6)

Ona göre, şiirde mânayı önemsemek ve güzel mânalar oluşturabilmek bir şairin yüzünün gülmesine, şiirlerinin beğenilip takdir edilmesine vesile olur. Galip, arkadaşı Şair Pertev'e nazire olarak yazdığı bir manzumesinde bu düşüncesini şu şekilde dile getirir:

Mefhûm-ı çeşm ü câm gibidir dinle Pertevi
Ma'nâdır Es'adâ sühanın güldüren yüzün (G. 255/5)

Galip'in şiir anlayışında mâna, klasik bir şekilde söylenmekten ziyade mücerret, yani soyut ve kapalı bir şekilde ele alınmalıdır. Şiirde yüksek bir söyleyişe ulaşmak ancak bu şekilde mümkün olur. Şair, bu düşüncesini aşağıdaki beyitte "(Şiirde) yüksekten yürüyen (yüceliği hak eden) ancak soyut mânadır. Mesih'in resmedilmesi, anlatılması puthânede (kilise) kalmıştır." diyerek ifade eder:

Bâlâ-rev olan ancak ma'nâ-yı mücerreddir
Tasvîri Mesîhânın büt-hânede kalmışdır (G. 59/2)

Sebk-i Hindî şairlerinin mâna özelliklerinden biri yeni mazmunlar ve mânalar oluşturmalarıdır. Şair, ince bir mâna ve mazmun oluşturmak için ya eski bir mazmunu yeni bir tarzda söyler ya da onu özgün bir şekilde oluşturur.[17] Galip, mânaya önem vermek kadar bu mânanın "ma'nî-i bî-gâne", yani daha önce söylenmemiş olmasına dikkat eder. O, aşağıdaki beytinde "Galip'in şiirleri söylenmemiş mânaların saldırısından iyice daraldı, inceldi. Acaba o, şiirlerini neyle gönül çekici hâle getiriyor?" diyerek şiirlerinde söylenmemiş mânalara çok fazla yer verdiğini ifade eder:

Hücûm-ı ma'nî-i bî-gâneden teng oldu eş'ârı
'Aceb Gâlib kelâmın neyle dil-keşlendirir bilmem (G. 229/5)

Şair, renkli mânalara da önem verir. Şiirinin mâna hususiyetleri arasında bu özelliği oldukça önemli görür. Ona göre, herkes bu renkli anlamları an-

[17] İsrafil Babacan, *Klasik Türk Şiirinin Son Baharı: Sebk-i Hindî* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2012), 252.

layacak yeterlilikte değildir. Galip, aşağıdaki beyitte "Sözün alevi, parlaklığı beyni kurumuşlara zevk verir. Yakutun beyni renkli, parlak mânaları anlayamaz." diyerek şiirindeki renkli mânalara dikkat çeker:

Huşk-i magzâna verir şu'le-i elfâz safâ
Varamaz ma'nî-i rengîne dimâg-ı yâkût (G. 24/6)

5.5. Nükteli Sözler Söylemek

İnce mânalı, zarif söz anlamına gelen nükteyi herkes anlayamaz; onu anlamak için çaba sarfetmek gerekir. Bu özelliğinden dolayı birçok şair, şiirinin nükteli olmasını ister. Nükteli şiirler yazabilen bir şair, bununla övünür ve şiirinde kendisini çoğu kez "nükte-dân, nükte-gû, nükte-perdâz, nükte-senc" vb. vasıflarla tanıtmaya çalışır.[18] Galip, aşağıdaki beyitte sahip olduğu kabiliyetin nüktedan yönüne işaret ederek dilediği zaman şiir yazabilecek kudrette olduğunu ifade eder:

Pîş-i isti'dâd-ı tab'-ı nükte-dânında senin
Tıfl-ı nutk Es'ad sühan fehm-i edeb hâmûş-ı nâz (G. 124/6)

O, bir başka beyitte kendini nükteden anlayan, onu ölçüp tartan, değerlendiren ve yerinde kullanmayı bilen bir şair olarak tanıtır; suya kanmış incilerin ne olduğunu bilmediğini ifade ederek işinin nükteyle uğraşmak olduğunu belirtir:

Gâlibim nükte-senc-i eş'ârım
Dürr-i şâd-âb n'idigin bilmem (G. 225/9)

2.6. Mazmunu Önemsemek ve Yeni Mazmunlar Kullanmak

Mazmuna "anlam, öz, verilmek istenen düşünce; şiirde ustaca söylenmiş söz, ince, zarif anlatım; şiirdeki özel anlam; kalıp benzetme, klişe mecaz" vb. anlam karşılıkları verilir. Şairin söz söyleme ustalığı, hüner gösterme gayreti ve mutlak güzeli oluşturma çabası sebebiyle ortaya çıkan mazmunun divan şiirinde ayrı bir yeri ve önemi vardır. Dolayısıyla yeni ve ustalık isteyen mazmunları kullanabilmek şairin övünme vesilesi olur.[19]

---

[18] Nihat Öztoprak, "Rûhî'nin Şair Anlayışı", *Osmanlı Araştırmaları Dergisi* 28 (2006), 97.
[19] Mine Mengi, *Divan Şiiri Yazıları* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2010), 51-53.

Galip, şiirde ince mânalar ve mazmunlar kullanmada usta bir şairdir. Onun şiirlerinde bu sembolik anlatımı, zekice ve derin bir muhayyile ile söylenmiş ifadeleri bol bol görmek mümkündür. O, mâna semtinin bir yolcusu olarak şiir yolunda mazmunun rehberliğinde ilerler:

Gâlib hulâsa râst-rev-i semt-i manîyim
Râh-ı suhanda rehber-i mazmûna uymuşum (G. 206/6)

Galip, bir manzumesinde mazmun kullanmadaki ustalık ve farklılığına dikkat çeker. Kendini eşine az rastlanan bir şair olarak görür; dolayısıyla onun mazmunlarının anlaşılamaması bir okuyucu için kusur değildir. Hakikatin gizli bir incisi olarak nitelediği mazmunlarını öyle hemen basit bir düşünceyle yakalamak mümkün değildir:

Ol şâir-i kem-yâb benim kim Gâlib
Mazmunlarımı anlamamak ayb olmaz
Yektâ güher-i gayb-ı hüviyyetdir hep
Gavvâs-ı hıred behrever-i gayb olmaz (R. 19)

2.7. Engin Bir Hayal ve Düşünce Dünyasına Sahip Olmak

Tezkire yazarları şairin tabiî sanat güç ve kapasitesini ifade etmek için hayal ve fikir unsurlarının onda ne derece bulunduğu hususuna yer verirler. Şiirde ve şairde bu kavramların bulunması şair ve şiiri için bir değerlilik ölçütü olarak görülür. Hayal unsuruyla birlikte "hâs, hâssa, bikr" kelimeleri de kullanılır. Bu ifadelerle şairin kullandığı hayalin sunuş güzelliğine, orijinalliğine ve yeniliğine dikkat çekilir. Bununla birlikte fikir kavramı tezkirelerde daha genel ifadelerle yer alır. Fikrin de daha önce söylenmemiş şekli değerli görülür.[20]

Galip'in şiirinin temelini hayal unsuru oluşturur. Onu Sebk-i Hindî'ye yönelten sebeplerden biri de bu anlayışın istediği geniş ve karmaşık bir hayal dünyasının onda fazlasıyla bulunuyor olmasıdır.[21] *Hüsn ü Aşk*'ın "Şairliğin Mahiyeti Hakkında" başlıklı bölümünde şairin vasıfları arasında hayal gücünün genişlik ve zenginliğini sayar. Bir beyitte "(Şairin) Hayalinin şahini her yolda durarak ne yapıp edip (şiir) ceylanını avlayabilmeli." demek suretiyle şairlikte hayali şart görür:

---

[20] Pervin Çapan, *18. Yüzyıl Tezkirelerinde Edebiyat Araştırma ve Tenkidi* (Elazığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1993), 529.

[21] Ahmet Arı, "Şeyh Galib'in Poetikası", *Osmanlı Araştırmaları Dergisi* 26 (2005), 61.

Her râhda eyleyip tekâpû
Şâhîn-i hayâli ala âhû (HA. 778)

O, ilgili bölümün bir başka beytinde ise şaire bir tavsiyede bulunur. Hayalin genişliğine ve tehlikelerine dikkat çekerek şairin burada dedikodu devine çarpılmaması gerektiğini belirtir. Bu ifadelerle şairin, gereksiz, değersiz hayal oyunlarına yer vermemesi gerektiğini vurgular:

Girdikde girîve-i hayâle
Çarpılmaya dîv-i kîl ü kâle (HA. 779)

Sebk-i Hindî şairleri hayal zenginliği olan bir şairin i'câza, dinleyeni kendisine hayran bırakacak şiir oluşturma derecesine ulaşacağına inanır.[22] Galip de bir beytinde bu düşünceyi "Hayal şairin en yüksek rütbesidir, sözüne şairler Kur'an'a iman eder gibi inanırlar." diyerek âdeta doğrulamaya çalışır:

Bu söze Kur'ân gibi îmân eder ehl-i sühan
Şâ'irin Gâlib tahayyül rütbe-i i'câzıdır (G. 55/7)

Şair, aşağıdaki beyitte düşünceyi mâna tılsımını açan bir anahtar olarak görür. Beyitte şair, "Daha önce söylenmemiş düşüncelerimin sihrini sonunda bir eser hâlinde yazdım ve mâna tılsımını gizli bir hazineyi açar gibi açtım." demek suretiyle hem düşüncesinin etkisine hem de orijinalliğine dikkat çeker:

Efsûnu bikr-i fikrimin âhir idip eser
Açdım tılısm-ı ma'nîyi genc-i nihân gibi (K. 13/8)

Şair, güzel mânalar oluşturmak için de düşünce zenginliğini gerekli görür. O, doğuştan sahip olduğu kabiliyetle mâna ankâları oluşturur. Düşünce ise bir padişahtır ve bu ankâları avlamak için devlet kuşunu alıcı kuş olarak görevlendirir:

Öyle bir 'ankâ-yı ma'nâyım ki sayda tab'ımı
Şâh-ı endîşem hümâyı şâhbâz eyler bana (G. 5/2)

[22] Mine Mengi, *Divan Şiirinin Arka Bahçesi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2010), 29.

2.8. Yeni, Saf ve Güzel Bir Üslûp Sahibi Olmak

Ona göre, şair temiz yaratılışlı olmakla birlikte temiz bir üsluba da sahip olmalıdır. O, bu düşüncesini aşağıdaki beyitte "Bu çok beğenilen gazel, dostların bulunduğu mecliste sana, 'Ey, üslubu temiz (saf) olan Galip, hoş geldin!' desin." ifadeleriyle dile getirir:

Bu hôş-âyende gazel meclis-i yârânda sana
Diye ey Gâlib-i pâkîze-edâ hoş geldin (G. 189/7)

Galip'in şair algısında sözü şirin ve hoş bir şekilde söyleyen şairin, üslubu da şirin olmalıdır. Şair, *Hüsn ü Aşk*'ın bir beytinde "Şirin üsluba bak, ne kadar güzel. Gül gibi öpüşün yanında tatlı bir dudak duruyor." demek suretiyle gül gibi öpüş ve dudak anlatılırken üslûptaki şirinliğin uyumuna dikkat çeker:

Bak bak ne güzel edâ-yı şîrîn
Gül-bûse yanında lâ'l-i nûşîn (HA. 785)

O, oluşturduğu bu yeni ve tazelik içeren üslubuyla divan şiirinin son büyük şairi olarak kabul edilir. Şair, ne yaptığının farkındadır ve bu yenilik ve tazeliği sık sık şiirlerinde ifade eder, şiirlerinin klasik üslûptan farklı olduğunu ortaya koymaya çalışır. Mevcut şiir anlayışını "köhne" olarak gören şair, kendi şiirlerinin, şiir ortamına bir tazelik kazandırdığını düşünür:

Zemîni tâzeledi feyz-i hâme-i Gâlib
Egerçi köhnedir eş'âr-ı âbdâr-ı bahâr (G. 104/9)

Galip, yenilik taraftarı bir şairin daha önce denenmiş, söylenmiş olandan yüz çevirmesi gerektiği görüşündedir. Bu düşüncesini "Daha önceden bir kere bile söylenmiş olan üslûptan uzak dur, eskimiş üsluba el sürme; çünkü biz nazlı (ince) bir tarza düşkün olduğumuz için ancak yeni bir üslûp ile söylenmiş olana razı oluruz." diyerek ortaya koyar:

Hâyîde edâya sunma kim el
Bir kerre dahi demişler evvel (HA. 790)
Çün şîve-i nâza mâiliz biz
Bir tâze-edâya kâ'iliz biz (HA. 791)

2.9. Marifet Ehli Olup Hikmet ve Hakikatle Söylemek

Şiiri söz sanatlarına boğmamak, açık ve anlaşılır bir dille söylemek, düşünmeyi ve düşündürmeyi önde gören bir içerikle söylemek hikemî şiirin önemli hususiyetlerindendir. Bu şiir tarzının öncüsü kabul edilen Nâbî, şiirin insanların irşadına vesile olacak hikmetler içermesi gerektiği görüşündedir. Nâbî, şiirde hakikat ile mecazın birbirini bütünleyeceği düşüncesinde olsa da mecazlardan çok hakikatlerle uğraşmayı tercih eder ve şiirlerinin her kelimesinde bir hakikat bulunduğunu ifade eder.[23]

Galip'in, öğreticiliği ve faydayı göz önünde bulundurarak sade bir dille söylediği şiirleri fazla değildir. Bununla birlikte o, şiirlerinde hakikati, ilahî aşkı her fırsatta anlatır; ancak bunu kendi üslubuyla yapmayı tercih eder:

İtmiş yine Gâlib kudemâ tavrını der-pîş
Eş'ârının âsâr-ı hakîkat var içinde (G. 296/7)

Şiirde hikemî söyleyişin bulunması gerektiğine inanan Galip, bu tarzın kendine has özellikleri olduğu düşüncesindedir. Ona göre bütün insanlar konuşma özelliğine sahiptir; ancak "Allah'ın kelîmi" olma özelliğine sadece Hz. Musa sahiptir. Ona göre tıpkı her konuşanın Hz. Musa olmadığı gibi her hikmet içeren şiir de hikemî şiir değildir:

Velîk nutk-ı hakîmâne tavr-ı digerdir
Olur mu her mütekellim Kelîm-i vâdî-i Tûr (K. 20/33)

Fuzûlî'nin şiir için ilmi şart görmesi gibi Galip de şairin ilim ve irfan konuları açıldığında söyleyecek sözünün olmasını ister, çünkü hikmeti ve hakikati ancak marifet ehli bir şair hakkıyla anlatabilir:

Açılsa mebâhis-i ma'ârif
Kilki ola hasb-i hâle vâkıf (HA. 780)

2.9. Din ve Devlet Büyüklerinin Himmetine Nail Olmak

Osmanlı Devleti'nde padişahlar, birbirlerinden farklı uygulamaları olmakla beraber, şiir ve edebiyatın koruyucu ve teşvik edicileri olmuşlardır. Sadece şairler ve edipler değil, bütün marifet sahipleri de padişahın bu desteğinden yararlanmışlardır.[24] Divan şairleri de devlet büyüklerine kasideler suna-

---

[23] İskender Pala, *Hayriyye* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2005), 200; Abdülkadir Erkal, *Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)* (Ankara: Birleşik Yayınevi, 2009), 261.

[24] Haluk İpekten, *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler* (İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996), 15.

rak bu desteğe mazhar olmaya çalışmış; aynı zamanda bu sayede daha güçlü olacaklarına ve şairlik kıymetlerinin daha iyi bilineceğine inanmışlardır.

Galip, Sultan III. Selim'e yazdığı bir kasidesinde "(Şiir konusunda) Beni ayıplayan yanıma gelsin, onunla yüz yüze konuşayım. Eğer sen bana olan himmetini artırırsan ben şiirde Nef'î'ye bile baş eğmem." diyerek sultanın desteğiyle şairlik gücünü gerçek mânada gösterebileceğini vurgular:

Ta'n eyleyen gelsin berü olsun benimle rû-be-rû
Nef'îye etmem ser-fürû ger himmetin olursa zam (K. 19/36)

O, şiir yazmada devlet büyüklerinin destekleri kadar din büyüklerinin himmetini de önemli görür. Galip, şiirlerinde her fırsatta övdüğü Hz. Mevlânâ'nın himmeti sayesinde güzel ve etkili şiirler söyleyebildiğini ifade etmekten gurur duyar. Aşağıdaki beytinde, gazellerinde yer alan mısra çocuklarının bile Mevlânâ'nın himmeti ile Devr-i Veled'de olduklarını belirtir:

Gâlib gazelde himmet-i Monlâ-yı Rûm ile
Etfâl-i mısra'ım dahı Devr-i Veled'dedir (G. 85/6)

2.10. Gönül Ehli, Güzel Huylu ve Mutedil Olmak

Galip, *Hüsn ü Aşk*'ın "Şairliğin Mahiyeti Hakkında" başlıklı bölümünde yer alan bir beyitte, şairin vasıfları arasında "ehl-i dil, hôş-meşreb, mu'tedil" gibi özellikleri sıralar. Sözlükte ehl-i dil için "gönül ehli, ârif",[25] hôş-meşreb için "güzel huylu" ve mu'tedil için "orta hâlde bulunan, ne az ne çok, mülayim, sert olmayan" gibi karşılıkları görmek mümkündür.[26]

Galip, küçük yaştan itibaren tasavvuf terbiyesi almaya başlamış, Mevlevî ortamında yetişmiş ve şeyhlik vazifesini yürütmüş bir zat olarak şair için, "Şair demek gönül ehli olmak, ayrıca güzel huylu, yumuşak tabiatlı, aşırılıklardan kaçınan kişi olmak demektir." ifadeleriyle bu konudaki düşüncelerini ortaya koyar:

Şâ'ir deme ehl-i dil demekdir
Hôş-meşreb ü mu'tedil demekdir (HA. 773)

---

[25] Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Marifet Yayınları, 1991), 154.

[26] Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 1995), 376, 693.

2.11. Acı ve Istırap Çekip Dertli Olmak

Sözlükte derdin karşılığı olarak "gam, ızdırab, elem" ifadeleri yer alırken bu sözcüğün tasavvufî karşılığı olarak "İlâhî aşk" ifadesi kullanılır. Bu anlamda en büyük derd, derdsiz olmaktır.[27] Galip de şairin dert ve üzüntü içerisinde olması gerektiğini savunur. *Hüsn ü Aşk*'ta "Şairliğin Mahiyeti" başlıklı bölümünde yer alan bir beytinde "Şairlik için yanıp yakılma ve dert gereklidir. Üzüntü ve keder şairliğin ayrılmaz parçalarıdır." diyerek bu düşüncesini dile getirir:

Şâ'irlige sûz ü derd lâzım
Endûh u belâ olur mülâzım (HA. 776)

Şairin "derd" sözcüğünü tasavvufî mânada kullandığını bir başka beytine bakarak da söylemek mümkündür. Bu beyitte Galip, "Biz zevki kederde, sıkıntıyı ise rahatın içinde görmüşüz. Gece ve gündüzümüz birbirine aynadır." demek suretiyle kederi insanı ahiret düşüncesinden uzaklaştırmayan, rahatı ise uzaklaştıran bir durum olarak görür:

Zevki kederde mihneti râhatda görmüşüz
Âyînedir biribirine subh u şâmımız (G. 110/3)

2.12. Aşkı ve Sevgiliyi Anlatmak

Aşk için sözlükte "Sevginin son mertebesi, sevginin insanı tam olarak hükmü altına alması, varlığın aslı ve yaratılış sebebi" şeklinde tanımlamalara yer verilir. Aşkın çeşitleri vardır. Bunlardan ilahî aşk müşahede ve tevhid ehli için, aklî aşk ârifler için, tabiî aşk halk için ve behimî aşk aşağılık kişiler için denilmiştir.[28]

Şair, *Hüsn ü Aşk*'ın sebeb-i telif bölümünde "Söz (şiir) incilerini sarf etmeye aşktan başka hiçbir konu uygun düşmez." diyerek eserin yazılma sebebinin aşkı anlatma isteği olduğunu belirtmek ister. Ona göre şair, aşkı anlatacaksa şiir yazmalıdır:

Hiç 'aşkdan özge şey revâ mı
Sarf etmege gevher-i kelâmı (HA. 225)

---

[27] Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 135.
[28] Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 58-60.

Şair, bir başka beytinde şiirde irfanı anlatmanın kişiye mutluluk verebileceğini; ancak gazelde sevgiliden söz etmek gerektiğini belirtir. Cânân, tasavvufî anlamda Allah'a karşılık gelir. Galip, beyitte âriflerin aşkı olan aklî aşktan sonra bir üst makamın aşkı olan ilahî aşkı anlatmanın yüceliğine vurgu yapar:

Gâlib ma'ârifin de safâsı deger velî
Cânân vasfıdır hele aslı tagazzülün (G. 180/7)

Sonuç

Şeyh Galip'in *Divan*'ında ve *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde yer alan, şairliğin özelliklerine, bir başka ifadeyle şair portresine dair söylediği poetik beyitlerin daha çok kasidelerinin fahriye bölümlerinde ve gazellerinin mahlas beyitlerinde az da olsa rubai, tarih vb. manzumelerinde de dağınık bir şekilde yer aldığı görülmektedir. Şairin poetik değerlendirmeleri *Hüsn ü Aşk*'ta ise, "Şairliğin Mahiyeti Hakkındadır" bölümünde olduğu daha derli toplu bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Hem klasik şiir hem de tasavvuf geleneğini çok iyi bilen Galip'in ilgili eserlerin poetik dizelerinde şairin özellikleri kapsamında, kendi şairlik vasıflarından hareketle, çok önemli tespitlerde bulunduğu görülmüştür. Onun bu bağlamda üzerinde durduğu "doğuştan gelen kabiliyet ve söyleyiş kuvveti; mucizevî bir söyleyiş; yenilik, özgünlük ve benzersizlik; renkli, kapalı ve güzel mânalar oluşturma; nükteli sözler söyleyebilme; engin bir hayal ve düşünce dünyası; yeni, saf ve güzel bir üslûp; marifet ehli olup hikmet ve hakikatle söyleme; din ve devlet büyüklerinin himmetine nail olma; gönül ehli, güzel huylu ve mutedil olma; acı ve ıstırap çekip dertli olmak; aşkı ve sevgiliyi anlatma" vasıflarının öne çıktığı görülmektedir.

Galip, şairin portresi bağlamında yapmış olduğu bu poetik görüş ve düşünceler, özelde şairin genelde ise hem klasik edebiyatın hem de Türk tasavvuf edebiyatının şaire bakışındaki hususiyetlerin tespitine yönelik araştırma ve incelemelere önemli veriler sunmaktadır.

Kaynakça

Arı, Ahmet. "Şeyh Galib'in Poetikası". *Osmanlı Araştırmaları Dergisi* 26 (2005), 51-72.

Alpaslan, Ali. *Şeyh Galib*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

Babacan, İsrafil. *Klasik Türk Şiirinin Son Baharı: Sebk-i Hindî*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2012.

Çapan, Pervin. *18. Yüzyıl Tezkirelerinde Edebiyat Araştırma ve Tenkidi*. Elâzığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1993.

Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 1995.

Doğan, Muhammed Nur. "Fuzûlî'nin Poetikası". *İlmî Araştırmalar Dergisi* 2 (1996), 45-72.

Ercan, Özlem. "Sebk-i Hindî Tesirinde İki Şair: Şeyh Gâlib ve Sâfî". *Turkish Studies* 8/9 (2013), 1413-1440.

Ergun, Sadettin Nüzhet. *Şeyh Galip*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1932.

Erkal, Abdülkadir. *Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)*. Ankara: Birleşik Yayınevi, 2009.

Genç, İlhan. *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2000.

Gölpınarlı, Abdülbaki. *Şeyh Galib Divanı'ndan Seçmeler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1985.

İpekten, Haluk. *Şeyh Galib, Hayatı, Eserleri, Sanatı ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1991.

İpekten, Haluk. *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996.

Kabaklı, Ahmet. *Türk Edebiyatı*. 3 Cilt. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 1985.

Kalkışım, M. Muhsin. "Şeyh Galib". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 39/54-57. İstanbul: TDV Yayınları, 2010.

Kalkışım, M. Muhsin. *Şeyh Galib Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1994.

Kaplan, Mahmut. "Şeyh Galib'in Şiir Anlayışı". *Turkish Studies* 2/4 (2007), 455-465.

Macit, Muhsin. "XVII. Yüzyılda Yenilik Arayışları ve Nef'î". Ed. Yekta Saraç, Muhsin Macit. *XVII. Yüzyıl Türk Edebiyatı*. 38-59. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 2011.

Mengi, Mine. *Divan Şiiri Yazıları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2010.

Mengi, Mine. *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2010.

Okay, M. Orhan. "Galib Dede'nin Dramı". *Şeyh Galib Kitabı*. haz. Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1995.

Okçu, Naci. *Şeyh Galib Divanı*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2011.

Öztoprak, Nihat. "Rûhî'nin Şair Anlayışı". *Osmanlı Araştırmaları Dergisi* 28 (2006), 93-126.

Pala, İskender. *Hayriyye*. İstanbul: Kapı Yayınları 2005.

Solmaz, Süleyman. *16. Yüzyıl Tezkirelerinde (Ahdî, Kınalızâde, Âlî, Beyânî) Şairin Dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2012.

Tolasa, Harun. “Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri”. *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 1 (1982), 15-46.

Tolasa, Harun. *Sehî, Latîfi ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.

Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Marifet Yayınları, 1991.

Yüksel, Sedit. *Şeyh Galib Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1980.

FİRDEVSÎ'NİN ŞÂHNÂMESİ'NDE YER ALAN RÜSTEM VE EFSANEVÎ ATI RAHŞ TASVİRLERİNİN SANAT VE ESTETİK YÖNDEN İNCELENMESİ

ŞURA KAVALCI ŞANA[1]

Özet

At, geçmişten günümüze tüm toplumlarda önemli bir yere sahip olmuştur. Öncelikle binek hayvanı olarak; evcilleştirildikten (MÖ 3000'li yıllar) sonra askeriye, av, taşıma, spor gibi alanlarda yaygın olarak kullanılmıştır. Yaşamın içerisinde bu kadar önemli bir yere sahip olan at, tüm güzelliğiyle medeniyete, edebiyata ve görsel sanatlara yansımıştır. Sanat eserleri içerisinde el yazma eserlerde insandan sonra en çok tasviri yapılan canlı olmuştur. Ebu'l-Kâsım Firdevsî'nin (öl. 1020) 10. yüzyılın ikinci yarısında yazdığı *Şâhnâme* adlı eseri el yazma eserler arasında önemlidir. Firdevsî *Şâhnâme*si'nde İran tarihini, mitolojisini, kültürünü, kahramanlarını ve hükümdarlarını anlaşılır ve sade bir dille anlatmıştır. Bu eser sadece İran'da değil, diğer İslâm coğrafyalarında da beğenilmiş, yüzyıllar boyunca tasvirli nüshaları üretilmiştir. *Şâhnâme*'deki tasvirlerde at kahramanlarla birlikte ön planda tutulmuştur. Atın insan hayatındaki önemi ve atla kurduğu ilişki tasvirlere yansımıştır. At, hikâyeleri anlatılan kahramanların yanında, savaş meydanında, avda, çevgen oyununda, mitolojik yaratıklarla mücadelede onların ayrılmaz yoldaşı olmuştur. *Şâhnâme*'nin baş kahramanlarından Rüstem'in yanında her daim bulunan gerçeküstü özellikleriyle kırmızı beyaz alaca renginde efsanevî

[1] Doktorant, Hitit Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslâm Sanatları Ana Bilim Dalı, Çorum Türkiye, surakavalci@hotmail.com, https://orcid.org/0000-0002-7076-2436.

atı Rahş yer almıştır. Bu at Rüstem'in bütün savaşları kazanmasını sağlamış, birlikte ejderhayla, devlerle mücadele etmiştir. Rüstem ile Rahş'ın yolu hiç ayrılmamış ölüme bile birlikte gitmişlerdir. Bu çalışmada Berlin Devlet Kütüphanesi'nde yer alan (Envanter No: Ms. Or. Fol. 3380) *Şâhnâme*'nin 17. yüzyıla tarihlendirilen nüshası incelenmiştir. Rüstem'in ve atı Rahş'ın tasvirleri metinle bağlantılı olarak sanat ve estetik yönünden değerlendirilmiştir. Eserin farklı koleksiyonlarda yer alan nüshalarındaki tasvirlerle de karşılaştırılması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, El Yazması, Şâhnâme, Rüstem, At Tasviri, Rahş

AN ARTISTIC AND AESTHETIC EXAMINATION OF THE DEPICTIONS OF RUSTEM AND HER LEGENDARY HORSE RAHŞ IN FIRDEVSI'S SHAHNAMEH

Abstract

The horse has had an important place in all societies from past to present. It was used primarily as a riding animal; After it was domesticated (3000 BC), it was widely used in areas such as military, hunting, transportation and sports. The horse, which has such an important place in life, is reflected in civilization, literature and visual arts with all its beauty. Among works of art, it is the most depicted creature after humans in manuscripts. Ebu'l-Kâsım Firdevsî's (d.1020) work titled *Şâhnâme*, written in the second half of the 10th century, is important among manuscript works. In his Shahnameh, Firdevsî explained the history, mythology, culture, heroes and rulers of Iran in an understandable and simple language. This work was appreciated not only in Iran but also in other Islamic geographies, and illustrated copies were produced for centuries. In the depictions in *Şâhnâme*, the horse is kept in the foreground along with the heroes. The importance of the horse in human life and the relationship with it are reflected in the depictions. The horse has become the inseparable companion of the heroes whose stories are told, on the battlefield, in the hunt, in the game of chavgen, and in the fight against mythological creatures. Rüstem, one of the main heroes of *Şâhnâme*, is accompanied by his legendary red and white tawny horse Rahş, with its ever-present surreal features. This horse enabled Rüstem to win all the wars, and he fought against dragons and giants with it. Rüstem and Rahş never parted ways, even going to death together. In this study, the copy of *Şâhnâme* dated to the 17th century, located in the Berlin State Library (Inventory No: ms. Or. Fol. 3380), was examined. The depictions of Rüstem and his horse Rahş were evaluated in terms of art and aesthetics in connection with the text. A comparison was also made with the depictions in the copies of the work in different collections.

Keywords: Literature, Manuscript, Shahnameh, Rüstem, Horse Depiction, Rahş

Giriş

At, toplumların kültüründe önemli bir yere sahiptir. Atın evcilleştirilmesinden[2] sonra ata dayalı, at merkezli hayat tarzı oluşmuştur. Binek hayvanı olarak kullanılan at; askeriye, av, taşıma, spor gibi alanlarda yaygın olarak kullanılmıştır. Güzelliği, uyumu, kuvveti, hızı ve insancıl hususiyetleriyle insanın en iyi yoldaşı olmuştur. *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde Bamsı Beyrek'in atından bahsederken *"kardaş"* ve *"yoldaş"* kelimelerini kullanması, insan ve at arasındaki ilişkiyi çok güzel anlatır.[3] Atla binicisi bütünleşmiştir. Mitolojideki *"kentaur"* aslında bu bütünleşmenin yansımasıdır.[4] Yaşamın içerisinde bu kadar önemli bir yere sahip olan at en estetik hayvanlardan biri olarak kabul edilmektedir. Tüm güzelliğiyle edebiyata ve görsel sanatlara yansımıştır. Sanat eserleri içerisinde el yazma eserlerde yer alan at tasvirleri önemli bir yer tutar.

El yazması eserler içerisinde Ebu'l-Kâsım Firdevsî'nin (öl. 1020)[5] 10. yüzyılın sonlarında yazdığı *Şâhnâme* adlı eseri önemlidir. İran tarihini, mitolojisini, kültürünü, kahramanlarını ve hükümdarlarını anlaşılır ve sade bir dille anlatmıştır. *Şâhnâme* yazıldıktan sonra zaman içerisinde ün kazanmıştır. Kazandığı bu ünle İran coğrafyası dışında da benimsenip yüzyıllar boyunca tasvirli nüshaları yapılmıştır.[6] *Şâhnâme*'nin dünya müzelerinin ve kütüphanelerinin koleksiyonlarında pek çok nüshası bulunmaktadır.

---

2 Çeşitli belge ve bulgular atın tarihte ilk olarak MÖ 4000-3500 yıllarında Orta Asya'da Türkler tarafından ehlileştirildiğini ortaya koymaktadır. Wolfram Eberhand, *Çin Tarihi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2022), 17-18.

3 Bamsı Beyrek düşman kalesinden kaçar ve sürünün içinde şaha kalkıp kendine doğru kişneyen Boz Aygır'ı bulur. Daha sonra Bamsı Beyrek her zaman yaptığı gibi atını över ve şöyle der: "At dimezem sana kardaş direm kardaşumdan öte" Erkan Göksu, "Ömer Hayyâm'ın "Nevrûznâme"sine Göre At ve At Türleri", *Gazi Türkiyat/Türklük Bilimi Araştırmaları Dergis*i 4 (Bahar 2009), 23.

4 İslâm sanatında bir takımyıldıza ilişkin kantûrus olarak ifade edilen kentaur kelimesi en yaygın kullanımıyla Yunan ve Roma mitolojisinin tuhaf yaratıklar kategorisindeki, vücutlarının belden yukarısı insan belden aşağısı at şeklinde melez yaratıklarını karşılamaktadır. Ayrıntılı bilgi için bk. Hayrunnisa Turan, "İslâm Sanatında Kantûrus (Kentaur) Tasviri", *Sanat Tarihi Dergisi* 30/1 (Nisan 2021), 149-173.

5 Firdevsî'nin tam adı Hekîm Ebû'l-Kâsım Mansûr bin Hasan Firdevsî'dir. 329/940 yılında Tûs şehrine bağlı Taberân kasabasının Baj köyünde doğmuştur. Çocukluk ve eğitim hayatıyla ilgili bilgi mevcut değildir. Firdevsî Baj köyünün ileri gelenleri olarak bilinen "Dihkan" ailesindendir. Dihkanlar kendilerini o bölgenin mirasçısı, İran millî değer ve kültürünün de koruyucusu olarak görmüşlerdir. Çocuklarını da bu duygularla yetiştirmişlerdir. Ailesi Firdevsî'nin milletinin, atalarının tarihini öğrenme ve onu gelecek nesillere aktarma isteğinin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Firdevsî, İran tarihi, kültürü, medeniyeti, felsefe ve İslâmi bilimler konusunda çok birikimlidir. Mehmet Kanar, "Firdevsî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1996), 13/125.

6 Şâhnâme'nin Firdevsi tarafından yazılan ve Sultan Mahmud'a sunulan halinin tasvirsiz olduğu

Şâhnâme'de metinle bağlantılı olarak en fazla tasviri yapılan hayvan at olmuştur. Atın insan hayatındaki önemi ve atla kurduğu ilişki tasvirlere de yansımıştır. Kahramanlar çoğunlukla at üzerinde tasvir edilmişlerdir. Kahramanlar kadar atları da ön planda ve değerlidir. At, hikâyeleri anlatılan kahramanların yanında, savaş meydanında, avda, çevgen oynamada, mitolojik yaratıklarla mücadelede onların ayrılmaz yoldaşı olmuştur.

1. Şâhnâme'de Rüstem ve Atı Rahş

Şâhnâme'de hikâyeleri anlatılan baş kahramanlardan en önemlisi Rüstem'dir.[7] Rüstem'in hayatı, kahramanlık ve cesaret örnekleri ile doludur. İran halkını tehlikelerden korumuş ve hükümdarların dayanağı olmuştur. İran hükümdarları ne zaman dara ve sıkıntıya düşseler Rüstem'den yardım istemişlerdir. Zamanla Rüstem'in gücü bir efsane hâline dönüşmüş, yiğitlik, kahramanlık, vatan sevgisi ve cesareti temsil eden bir karakter hâline gelmiştir. Yaşadığı dönemin sonrasında hazırlanan tarihsel ve edebî eserlerde de adına çok fazla rastlanılmaktadır.

Rüstem, doğumundan itibaren olağanüstü bir güç göstermektedir. Daha çocuk yaştayken bir fili öldürmüştür. Babası Zal bunun üzerine, Rüstem'in kendisi gibi güçlü bir atının olmasını istemiştir. Kabil atlarından türlü türlü renklerde bir sürü getirerek Rüstem'n önünde koşturmuşlardır. Kısrağın arkasında kuyruğu dik, tırnakları çelik gibi, vücudu safran üzerine serpilmiş gül yaprakları şeklinde nakışları olan bir tayı Rüstem görünce sürünün çobanına bu atı sormuş, sürünün çobanı Rüstem'i tanımamasına rağmen: *"Bu yavru hakkında söylenen sözler birbirini tutmaz. Biz bu alaca yavruya Rahş deriz. Güzelliği suya, rengi ateşe benzer. Sahibinin kim olduğunu bilen yok. Biz ona sadece Rüstem'in Rahş'ı deriz."* demiştir."[8]

---

kabul edilmektedir. Tasvirli nüshanın ilk yapılış tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Bilinen en erken tarihli tasvirli Şâhnâme nüshaları 14. yüzyıl başına tarihlenmektedir. Firdevsi ve Şâhnâme'nin içeriği hakkında detaylı bilgi için Şâhnâme'nin Türkçe baskılarına bk: Firdevsi, *Şehnâme*, çev. Necati Lugal (İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı, 1994); Firdevsi, *Şâhnâme*, çev. Nimet Yıldırım (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2016).

7 Rüstem; İran efsanelerinin kahramanı ak saçlı Zâl'ın, Kâbil şahının kızı Rûdâbe ile evliliğinden dünyaya gelmiştir. Dedesi Sâm, eşinin adı Tehmîne'dir. Rüstem, Simurg'un yardımıyla dünyaya gelmiştir. Rüstem sözcüğü "reuze" ve "tehem" kelimesinden oluşmaktadır. Tehem; Şehnâme'nin kaynaklarından olan Avesta ve eski Farsça'da "Taxma" şekliyle "cesur ve kahraman" anlamındadır. Bununla birlikte Rüstem kelimesi, lakabı olarak bilinen "uzun boylu, iri yapılı ve güçlü" anlamındaki "Tehemten" sözcüğüyle eş anlamlıdır. Ayrıntılı bilgi için bk. Yıldırım, *Fars Mitoloji Sözlüğü*, 658-662.

8 Firdevsi, *Şehnâme*, 2/26-31.

Rüstem tayın annesiyle mücadeleden sonra kemendine bir ilmek yaparak tayı yakalar.[9] Elini uzatarak bütün gücüyle sırtından yakaladığında, tay kendine hiç dokunulmamış gibi durur. Rüstem *"İşte Benim bineceğim at budur."* Fiyatını çobana sorunca, çoban: *"Bu atın karşılığı İran Ülkesi'dir. Sen yeryüzünü bu atın üzerine binerek düzelteceksin."* der. O günden sonra Rüstem atına çok iyi bakar. Göz değmemesi için her akşam çörekotu yakıp onu tütsüler.[10] Bu karşılaşmadan sonra Rüstem ile Rahş'ın yolu hiç ayrılmamıştır. Muhteşem özelliklere sahip bu at, Rüstem'in ömrü kadar uzun yaşamış ve ölüme de birlikte gitmişlerdir.[11] İyi bir dostu seçerken gösterilen titizlik atlar için de gösterilmiştir. Rüstem gibi *Şâhnâme*'nin önemli karakteri de atını seçerken titiz davranmıştır.

Şâhnâme'de Rüstem karakteri denince, yediyüz batman ağırlığındaki gürzü[12], hiçbir darbeden etkilenmeyen kaplan postu zırhı, kolundaki kemendi, yıldırım hızındaki cesur atı Rahş akla gelmektedir. Rüstem, atı Rahş ile birlikte birçok kahramanlık göstermiştir. Rüstem ve Rahş[13]birlikte ejderhayla, devlerle, savaş meydanlarında pehlivanlarla mücadele etmiştir.

---

9 İstanbul Üniversitesi Yazma eserler Kütüphanesi'nde yer alan Türkçe bir nüshada Rüstem'in Rahş'ı yakalama sahnesi tasvir edilmiştir. Tercüme-i Şâhnâme, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Yazma Eserler Koleksiyonu, NEKTY06131), 80b.

10 Firdevsi, *Şehnâme*, 2/26-31.

11 Rüstem'in babası Zal'ın, Şeğad adında gizlediği bir oğlu vardır. Gökbilimciler çocuğun kahraman biri olduğunda kendi soyunu yerle bir edeceğini, bütün İran'ın onun yüzünden çalkalanacağını söyler. Büyüyüp serpilince Kabul Hükümdarı onun soyluluğunu görür ve kızıyla evlendirir. Rüstem her yıl Kabul'dan vergi alır. Aile olunca Kabul Hükümdarı vergilerin kesileceğini düşünür fakat Rüstem almaya devam eder. Abisinin bu yaptığına sinirlenen Şeğad, Kabul Hükümdarı ile ona tuzak kurar. Şeğad Kabul Hükümdarı'na, av yerinde Rüstem ve atı Rahş'ın içine düşebileceği büyüklükte, içi sivri uçları yukarı bakacak şekilde mızraklarla dolu kuyu kazdırır. Şeğad Kabul Hükümdarı'nın hakaret ettiği, onun kimseyi saymadığı yalanını söyleyerek, kardeşleri Rüstem ile Zevâre'yi savaşçılarla beraber kuyunun olduğu alanın yakınına getirir. Anlaşma yaptıkları Kabul Hükümdarı hemen çıkar ve özür diler. Hükümdar özrünün kabul edilmesi üzerine Rüstem'i avlanmak için ikna eder. Bütün herkes av peşine dağılır. Rahş taze toprak kokusunu alır, oraya gitmemek için herşeyi yapar fakat bir işe yaramaz. Rüstem Rahş'la birlikte kuyuya düşer. Nimet Yıldırım, *Fars Mitoloji Sözlüğü*, 660. Rüstem'le Rahş'ın kuyuya düşme anı Şâhnâme nüshalarında sevilerek yapılmıştır. Tercüme-i Şâhnâme (İstanbul Üniversitesi, Yazma Eserler, NEKTY06133), 676b; Tercüme-i Şâhnâme (New York: The New York Public Library, Spencer Koleksiyonu), 42a.

12 Ateşli silâhların icadından önce insanların yakın dövüşte kullandıkları vurucu, ezici, parçalayıcı bir saldırı silâhıdır. Farsça; gürz, Türkçe; topuz ve bozdoğan, Arapça; debbûs, amûd ve mitraka adlarıyla bilinir. Ayrıntılı bilgi için bk. Tülin Çoruhlu, "Gürz", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1996), 16/327-328.

13 Rüstem'in atı olarak bilinen Rahş'ın kelime anlamı beyazla karışık kırmızı. Bu renk atlara rahş denmiştir. Bunun yanında genel anlamda asil atlar için de rahş kelimesi kullanılmaktadır. Divan edebiyatında atlar için yazılmış kasidelere, Rüstem'in atına ithafen "Rahşiye" denilmiştir. Yıldırım, *Fars Mitoloji Sözlüğü*, 550.

Bu çalışmada önemli bir el yazma koleksiyonuna sahip olan Berlin Devlet Kütüphanesi'nde (Staatsbiliothek zu Berlin) yer alan *Şâhnâme* nüshası incelenmiştir. Rüstem'in ve atı Rahş'ın tasvirleri metinle bağlantılı olarak ele alınmıştır. Bu tasvirlerin tema, renk ve biçim özellikleri tanımlanmış, sanat ve estetik yönünden değerlendirilmiştir. Eserin farklı koleksiyonlarda yer alan nüshalarındaki tasvirlerle de karşılaştırılması yapılmıştır.

2. Eser Hakkında Genel Bilgiler

Eser Berlin Devlet Kütüphanesi'nde el yazma eserler bölümünde yer almaktadır. 17. yüzyıla tarihlendirilmektedir. MS Or. Fol. 3380 envanter numarasıyla kayıtlıdır. Farsça olarak talik hatla yazılan eser 298 varaktır. Metnin bulunduğu sayfalar dört sütun halinde yirmi beş satır olup cetvelle sınırlandırılmıştır. Metnin genelinde siyah mürekkep, başlıklarda kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Eserin cildi lake tekniğiyle yapılmıştır. Natüralist çiçek deseniyle oluşturulan kapağın iç kısmında ortada şemse içerisinde iki insan tasviri yer alır. Bu eserde hikâyeleri anlatılan 50 adet tasvir yer almaktadır.[14]

3. Eserde Yer Alan Rüstem ve Rahş Tasvirleri

Şâhnâme'de görülen hikâyelerin başında, Rüstem'in atı Rahş ile birlikte gösterdikleri kahramanlıklar gelir. *Şâhnâme* metninde, Rüstem'in doğumundan ölümüne kadar, birçok efsane yer almaktadır. Adı geçen bu efsanelerin bir kısmı da metinle bağlantılı olarak tasvir edilmiştir. Bu nüshada 17 adet tasvirde Rüstem sahnesi yer almaktadır. Bunlardan 15 tanesinde Rahş'da Rüstem'e eşlik etmektedir.[15] Bu tasvirler şunlardır: Rüstem ve Rahş'ın Aslanla Mücadelesi-Birinci Övün (sayfa 74b), Rüstem ve Rahş'ın Ejderha ile Mücadelesi-Üçüncü Övün (Sayfa 75a), Rüstem'in Erjeng Dev İle Savaşması- Altıncı Övün (77b), Rüstem'in Akdev'i Öldürmesi-Yedinci Övün (78a) Rüstem'in, Māzenderān Pehlivanı Olan Ğūyā'yla Mücadelesi (80b), Rüstem ve oğlu Sohrab (102a), Rüstem'in Kâmûs ile Mücadelesi (191b), Rüstem'in Cengeş ile Savaşması (192a), Hint Hükümdarı Şengil'in Rüstem'le Savaşması(198b), Rüstem'in Kihanli Kihar'ı Öldürmesi (199b), Rüstem'in Çin Hakanı ile Savaşı (200a), Rüstem'in Pûlâdvend ile Güreşmesi (207a), Rüstem ve Akvan Dev

---

14 Firdevsi, Şâhnâme, (Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. or. fol. 3380),1a-298a. http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000C12000000000

15 İki tane tasvirde sadece Rüstem atı Rahş olmadan tasvir edilmiştir: Rüstem'in Akbūs'u vurması sahnesi (189b) ile Rüstem'in Bizan'ı kuyudan çıkarma sahnesi (228a). Rahş olmadığı için bu iki tasvirin değerlendirilmesi yapılmamıştır.

(211b) , Rüstem'in Akvan Devi Öldürmesi (212a), Rüstemin Akvan Devin Oğlunu Öldürmesi (227a).

Bu tasvirlerden sekiz tanesi bu makalede değerlendirilmiştir. Bu tasvirlerin metin ile ilişkisi incelenirken Necati Lugal'ın[16] *Şâhnâme* çevirisinden yararlanılmıştır.

3.1. Rüstem ve Rahş'ın Aslanla Mücadelesi-Birinci Övün (Sayfa 74b): Hikâyede İran şahı Keykavus Mâzenderân Şahı'nın eline esir düşer. Keykavus Zal'dan yardım ister. Zal, *"Sana düşen şey, atını eyerlemek ve dünyalar bağışlayan kılıcınla intikam almaktır!"* diyerek oğlu Rüstem'i Mâzenderân yolculuğuna Keykavus'u kurtarmaya gönderir.[17] Yolculuk sırasında Rüstem yorulur ve bir çayırda dinlenir. Rüstem uykuya daldığı ve Rahş'da çayırda otladığı bir sırada bir aslan gelir ve Rahş'a saldırır. Rahş Rüstem'i uyandırmadan aslanla savaşır ve onu öldürür. Sesleri duyan Rüstem uyandığında aslanı görerek hayret eder. Rüstem, kendisini uyandırmadan canını tehlikeye atan atı Rahş'a sinirlenerek bir daha böyle yapmamasını tembih etmiştir: *"Neden beni uyandırmadın? Eğer o aslan sana bir şeyler yapsaydı ben bu ağır savaş malzemeleri ile nasıl Mâzenderân'a ulaşabilirdim?"*.[18]

Rüstem yerde uyurken Rahş'ın aslanla mücadele ederken ki an tasvir edilmiştir (Şekil 1). Rahş tasvirin merkezinde yer almaktadır. Rahş şaha kalkarak ön ayaklarıyla aslanın başını ezmekte ve dişlerini aslanın sırtına geçirmektedir. Rahş turuncu renkli bordo beneklidir. Kuyruğu düğümlüdür.[19] Metinde Rüstem'in Rahş'ın rahat etmesi için eyerini çıkardığı belirtilmektedir. Ancak koşum takımları ve eyeri üzerindedir. Eyer altı örtüsü ve eyeri desenlidir. Tasvirin sağ alt kısımda Rüstem yer alır. Kalkanı, tirkeşi ve yayının üzerinde mücadeleye sırtı dönük bir şekilde uyumaktadır. Rüstem'in kaplan postundan zırhı ve kaplan kafası şeklindeki başlığı üzerindedir.[20]

Rüstem'in bu ilk öğününün en yaygın tasviri bu nüshada görüldüğü gibi Rüstem'in uyurken Rahş'ın aslanı öldürmesidir. 18. yüzyıla tarihlenen bir

---

16 Firdevsi, *Şehnâme*, 2/109-160.

17 Yedi Övün Yolu Farsça "Helf Hân". Şâhnâme'de anlatıldığı üzere Rüstem'in Keykavûs'u kurtarabilmek için Mâzenderân'a giderken takip ettiği yedi övünlük yoldur. Firdevsi, *Şehnâme*, 2/109-160.

18 Rüstem atı Rahş'la her daim iletişim halindedir. İnsan gibi onunla konuşur. Firdevsi, *Şehnâme*, 2/111-113.

19 Bir mücadele gerektiren konularla ve ölümle ilgili olarak kuyruğun bağlandığı görülmektedir. Bir savaş, iki kahramanın çarpışması, yırtıcı hayvanlarla mücadele, av, gerçek üstü varlıklarla karşılaşma, gerektiğinde ölümün ve her türlü zorluğunun göze alındığının işaretidir. Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2019), 2/63-67.

20 Şâhnâme'nin birçok tasvirinde Rüstem karakterinin ayırt edici özelliği kaptan postu ve başlığıdır. Miğferinin üstüne, gözleri dahi resmedilmiş olan pars kafasının derisi kullanılmıştır.

nüshada benzer şekilde tasvir edilmiş ancak, Rahş'ın metinde belirtildiği gibi eyeri üzerinde değildir.[21] Rahş'ın aslanı öldürdükten sonra Rüstem'in uyanmasını beklerken[22](Şekil 2), Rüstem'in uyanmış atın ayakları altındaki aslanın ölüsüne hayretle bakarken ki tasvirleri de bulunmaktadır. [23]

3.2. Rüstem ve Rahş'ın Ejderha ile Mücadelesi-Üçüncü Övün (Sayfa 75a): Metinde üçüncü övün olarak Rüstem bir ejderha ile karşılaşmaktadır. Rüstem çölde uyurken bir ejderha gelmiş önce atını sonra da kendisinden korkmadan burada uyumaya cesaret eden adamı öldürmek istemiştir. Bunu fark eden Rahş, aslanı öldürdüğü gün sahibinin ona kızmasını hatırlayarak önce Rüstem'i uyandırmaya karar vermiştir.[24] Ejderha Rüstem'e saldırırken Rahş'ta ejderhaya saldırır ve omuzlarını koparır. Rüstem kılıcını çektiği gibi ejderhanın başını gövdesinden ayırır. [25] Tam sayfa olarak yapılan tasvirin merkezinde önde kılıcıyla ejderin başını kesen Rüstem, ona dolanmış ejder ve arkada ejderin omzunu ısıran Rahş yer almaktadır (Şekil 3). Ejderin boynundan kanlar fışkırmaktadır. Rüstem savaş zırhını giymiştir. Başında kaplan başlığı değil mihfer vardır. Sadece ana kahramanlar yer almıştır. Ejder oldukça güçlü bir yaratık olmasına rağmen Rüstem ve Rahş daha heybetlidir. Çiçeklerin yer aldığı yeşil çimen zemin, kademeli mavi ve pembe dağ heybeti arttırmıştır. Gökyüzü altındır. Rahş turuncu renkli bordo beneklidir. Kuyruğu uç kısımdan düğümlüdür.

Rüstem'in üçüncü öğününün en yaygın tasviri bu nüshada görüldüğü gibi Rüstem ve Rahş'ın ejderha ile mücadele etmesidir. Rahş'ın Rüstem'i uyandırmaya çalışırken[26] (Şekil 4*)* Rüstem ejderha ile mücadele ederken Rahş'ın tepenin arkasından olayı izlemesi,[27] Rüstem'in Rahş'ın üzerinde mücadele etmesi[28] şeklinde tasvir edilmiş *Şâhnâme* nüshaları da mevcuttur.

---

[21] Tercüme-i Şâhnâme, (İstanbul Üniversitesi, Yazma Eserler, NEKTY06131), 221b.

[22] Şâhnâme (Walters Art Museum, Ms W.602), 75b.

[23] Şâhnâme, (Topkapı Sarayı Müzesi H.1509).

[24] Rüstem Rahş'ı birinci övünde aslanla tek başına savaştığı için onu uyarmıştır: *"Kimse ile dalaşıp dövüş etme. Eğer bir düşman gelirse, hemen bana doğru koş; sakın öyle aslanlarla, devlerle filan kapışayım deme!".* bk. Firdevsi, *Şehnâme*, 2/117.

[25] Şâhnâme'de kahramanların ejderhalarla mücadeleleri sıkça yer almaktadır. Rüstem'in ejderhayla mücadelesi sahnesi Şâhnâme nüshalarının çoğunluğunda yer almaktadır. Şâhnâme'de ejderha hem yiğitlik ve güç sembolü hem de kötülüğün sembolüdür. bk. Çoruhlu, *Hayvan Sembolizmi*, 1/72.

[26] Şâhnâme (Türk İslâm Eserleri Müzesi, Yazma Eserler 1983), 51b.

[27] Tercüme-i Şâhnâme (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Yazma Eserler, H.1520),106a.

[28] Şâhnâme (The Walters Art Museum, Ms W.602), 76b.

3.3. Rüstem'in Erjeng Dev ile Savaşması-Altıncı Övün (77b): Rüstem yanına Ulât'ı[29] alarak yola koyulmuş, yol boyunca devlerle ve cadılarla savaşmıştır. Sonunda Mâzenderân'a ulaşan Rüstem, önce Ulât'ı bir ağaca bağlamış sonrasında doğruca devlerin komutanı Erjeng'in üzerine yürümüştür. Rüstem'in sesini duyan komutan Erjeng çadırından dışarı çıkmıştır. Rüstem, atının üzerinde devin başını vücudundan koparıp orada bulunan diğer devlerin önüne doğru fırlatmıştır. Bunu gören devler ve cinler korkudan kaçışmıştır.[30]

Tasvirin merkezinde Rahş'ın üzerindeki Rüstem ve Erjeng dev yer alır (Şekil 5). Sağ üst köşede ağaca bağlanmış Ulât vardır. Olay devin çadırın önünde gerçekleşmektedir. Çadır sol tarafta küçük tepelerin ardında görülebilmektedir. Rüstem Rahş'ın üzerinde bir eliyle Erjeng Dev'in henüz kopardığı kafasını diğer eliyle de devin vücudunu tutmaktadır. Devin kopmuş boynundan kanlar fışkırmaktadır. Bu esnada Rahş, ön ayakları ile devin bacağını tutmakta ve ağzıyla da devin bacağını ısırmaktadır. Rüstem, kaplan postundan zırhı, kılıcı, yayı ve tirkeşiyle tasvir edilmiştir. Rüstem'in kaplan başlığı yoktur. Erjeng Dev yeşil renkli ve yarı çıplak hâldedir. Rahş turuncu renkli bordo beneklidir. Kuyruğu düğümlüdür. Tasvirde zemin yeşil, gökyüzü mavi olarak işlenmiştir. Ulât'ın bağlı olduğu ağaç tasvirin kenarından taşmaktadır.

Rüstem'in Erjeng dev ile mücadelesi çok fazla tercih edilen bir konu olmamıştır. Bir nüshada Rüstem, Rahş olmadan yaya olarak elinde kılıcı ile Erjeng devin kafasını koparmış olarak tasvir edilmiştir. Erjeng boynuzlu ve kuyrukludur. Tepenin ardında askerler ve devler olayı izlemektedir.[31] Ulât ve Rahş arka planda dururken Rüstem Erjeng devle mücadele ederken tasvir edilmiştir. Diğer devler ise kaçışmaktadırlar (Şekil 6).[32]

---

[29] Yedi övün yolunda Rüstem dinlenme ihtiyacı hissetmiş ve atı Rahş'ın dizginini çıkarmıştır. Ekin tarlalarında serbestçe dolaşan Rahş'ı gören bölgenin korucusu Rüstem'in yanına gelip ne hakla çekmediği emeğin yemişini toplamaya çalıştığını sormuştur. Bunun üzerine Rüstem sinirlenmiş ve korucunun kulaklarını koparmıştır. Korucu hemen o ülkede Ulât adında genç, cesur ve ünlü pehlivanı bularak durumu anlatmış. Ulât hüküm sürdüğü yerde kendisine rakip olanın kim olduğunu öğrenmek için adamlarıyla yola çıkmıştır. Rüstem'le karşı karşıya gelmişler, Rüstem yanındaki bütün adamlarını öldürmüş ve geriye kalanlar da kaçmıştır. Rüstem Ulât'a "*Beyaz Dev ve Keykâvûs'un nerede olduğunu bana söyler ve gideceğim yollarda karşıma çıkacak tüm engeller için bana doğru bilgi verirsen sana Mâzenderân padişahının tacını vereceğim,*" der. Ulât bu teklifi kabul etmiştir. Firdevsi, *Şehnâme*, 2/126-127.

[30] Firdevsi, *Şehnâme*, 2/137-141.

[31] Şâhnâme (Oxford: Bodleian Library MS. Ouseley Add.176) ,69a.

[32] Şâhnâme Tercümesi (New York: New York Public Library Spencer Coll. Turk. MS. 1), 10b.

3.4. Rüstem'in Akdev'i Öldürmesi-Yedinci Övün (78b): Erjeng devi öldürdükten sonra Rüstem, Keykâvus'un olduğu yere giderek onu kurtarır. Rüstem'e Akdev'i öldürmediği müddetçe yeryüzünün devlerle dolup taşacağını söyler. Bunun üzerine Ulât'ı da yanına alan Rüstem, atına atlar ve yedi dağın içine dalar. Bu dağların her yanı devlerle doludur. Rüstem güneşin en tepede olduğu zamanda Akdev'in olduğu mağaraya gider. Akdev'le Rüstem mağarada boğuşurlar. Rüstem, devin bir ayağını koparıp, hançerini devin bağrına saplar ve yüreğini yarar. Akdev'i yenen Rüstem, Devin yüreğini, Keykâvus'a götürür.[33]

Tasvirin merkezinde mağaranın içerisinde Rüstem ile Akdev'in mücadele ânı yer alır (Şekil 7). Sol elinde Akdev'in boynuzunu tutmakta sağ eliyle hançerini iki göğsünün arasına saplamaktadır. Devin kopmuş bacağı açık olarak belirtilmiştir. Sol altta mağara önünde Rahş olup bitenleri seyretmektedir. Üst sol köşede büyük kalın gövdeli bir ağaca bağlı Ulât görülür. Mağaranın içi siyah etrafı renkli kayalıklarla belirtilmiştir. Gökyüzü altındır. Rahşın başlığı mavidir. Boynunda altın süslemesi vardır.

Rüstem'in Akdev'le mücadelesini anlatan en yaygın tasvir, bu nüshada görüldüğü gibi devle Rüstem'in mağara içerisinde yer almasıdır. Rahş ve Ulât mücadeleyi dışarıdan seyreder. Sadece olayın izleyici sayısı fazlalaşmıştır (Şekil 8).[34]

3.5. Rüstem ve Oğlu Sohrab (102a): Sohrab, Rüstem'den ayrı büyüyen oğludur. Babasını tanımamaktadır. Turan hükümdarı Efrâsiyab ikisinin de birbirini tanımamasından faydalanarak, Rüstem'i Sohrab'ın eliyle öldürmeyi planlamıştır. Bu iki pehlivan atlarını sıkı sıkı bağlayarak savaş meydanına çıkıp karşılaşırlar. Rüstem Sohrâb'ı havaya kaldırıp bir aslan gibi yere çarpar ve hançeriyle oğlunun göğsünü yarar. Hiçbir düşmanı tarafından yenilmeyen Rüstem, bu mücadelesinde de galip gelse de öldürdüğü kişinin öz oğlu Sohrâb olduğunu öğrenince kahrolur.[35]

---

[33] Keykavus ve askerleri esir alındıktan sonra kör olmuşlardır. Keykavus Rüstem'e Akdev'in kanını gözlerine sürerlerse iyileşeceklerini söylemiştir. Firdevsî, *Şehnâme*, 2/142-151.

[34] Şâhnâme (Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin, Ms.or fol 359), 124b; Şâhnâme (Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin, Ms.or fol 4251), 208a. Şâhnâme (Süleymaniye Kütüphanesi HP 422), 87b, Şâhnâme (Bodleian Library MS. Ouseley 344), 94b.

[35] Sohrab Rüstem ile Tehmîne'nin oğludur. Rüstem Turan hükümdarı Efrâsiyâb'ın beslediği düşmanlık yüzünden Tehmîne'ye çocuğun babasının kimliğini gizli tutmasını söyler. Sohrab büyüdüğü zaman, Turan kralı Afrasiyab onu İranlılar'la savaşa yollar. Sohrab'ın Akkale'yi ele geçirmesi üzerine telaşlanan İran Kralı Keykâvus, Rüstem'i onunla savaşmaya gönderir. Aslında Efrâsiyâb onun Rüstem'in oğlu olduğunu bilmektedir; ama baba oğlun birbirlerini tanımamalarından faydalanarak Rüstem'in Sohrâb'ın eliyle öldürülmesini, sonra da Sohrâb'ı öldürerek ikisinden de kurtulmayı amaçlamaktadır. Rüstem ve Sohrab birbirlerinin kim oldu-

Tasvirin merkezinde Rüstem ve Sohrab yer almaktadır. Rüstem'in Sohrâb'ın bağrına hançeri sapladıktan sonra, oğlu olduğunu anlamasıyla şaşkın ve çaresiz bir şekilde iki eliyle göğsünü dövdüğü an tasvir edilmiştir (Şekil 9). Rüstem Sohrab'ın başında diz çökmüş olarak konumlandırılmıştır. Sohrap'da arkasındaki ağaca yaslanır vaziyettedir. Hançerin batırıldığı yerden kanlar fışkırmaktadır. Rüstem'in başından düşen kaplan postu başlığı sahnenin ön kısmında çimenlik alana yuvarlanmıştır. Birinci tepenin arkasında sol tarafta atlı, sağ tarafta yaya askerler olayı şaşkınlıkla izlemektedir. Ön sağda Rahş, solda Sohrab'ın Yağız atı[36] yarım tasvir edilmişler ve bu acılı olaya şahitlik etmektedirler.

Bu hikâyeler *Şâhnâme* nüshalarında farklı şekillerde ele alınmıştır. En sık rastlanan sahne Rüstem'in Sohrab'ı yaraladıktan sonra kolundaki oğlu olduğuna dair nişanesini görmesidir. Bunu gören Rüstem acısından göğsünü dövmektedir.[37] Rüstem'in hançeri Sohrab'ın göğsüne saplarken ki anı tasvir eden sahnelerde vardır (Şekil 10).[38]

3.6. Rüstem'in Kâmûs ile Mücadelesi: Efrâsiyâb'ın isteği üzerine Tûran ordusuna yardım için Kâşân'dan getirtilen Kâmûs, İran'la yapılan savaşlardan birinde Rüstem'in adamlarından Zâbilistanlı Elvâ'yı atının nalları altında çiğneyerek öldürür. Rüstem Elvâ'nın bu şekilde öldürülmesine çok üzülür ve hemen atının terkisinden kemendini alıp savaş meydanında Kâmûs'un karşısına dikilir. Rüstem kemendini halka yapıp düşmanının beline geçirir. Kâmûs tüm çabalarına rağmen Rüstem'in kemendinden kurtulamaz. Rüstem atını durdurur ve ipi çekip Kâmûs'u baş aşağı ederek yere serer.[39] Sonra atından inerek onu iple sımsıkı bağlar ve ordusunun bulunduğu yere götürüp pehlivanların önüne atar.[40]

ğunu bilmeden üç defa savaşırlar. Firdevsî, *Şehnâme*, 2/384-408.

36 Sohrab'da babası Rüstem gibi güçlü kuvvetli bir pehlivandır. O'da kendisini taşıyacak güçlü bir at istiyordu. Rahş'ın soyundan aslan gibi kuvvetli, yel gibi hızlı olan kısrak bir at sahibi olmuştur. Firdevsî, *Şehnâme*, 2/306. Destan kahramanlarının atlarının soy sahibi, şecerelerinin bilindiğini de göstermesi açısından önemlidir.

37 Şâhnâme (Staatsbibliothek zu Berlin, Ms.or fol 4251), 236a; Şâhnâme (The Walters Art Museum W.600), 115a,; Şâhnâme (The Walters Art Museum W.602), 102b.

38 Şâhnâme (Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Eser, HP 422), 135a; Şâhnâme (The New York Public Library, Spencer Coll. Persian MS. 3), 19b

39 Özellikle Şâhnâme'de yer alan savaşlarda iki ordu birbirine saldırmadan önce, iki taraftan pehlivanların dövüşerek kendi güçlerini sergilemek amacıyla ortaya çıktıkları görülür. Pehlivanların mücadelesinden sonra iki ordu arasındaki savaş başlar. Bu sebeple birçok tasvirde iki ordu önünde iki pehlivanın savaş anı görülür.

40 Firdevsî, *Şehnâme*, 3/250-258.

Tasvirde Rüstem'in atı Rahş'ın üzerinde kemendiyle belinden yakaladığı Kâmûs'u atından baş aşağıya aldığı an tasvir edilmiştir (Şekil 11). Sahnenin sol ön kısmında pars postu başlığı ve kahverengi pars desenli zırhı ile Rahş'ın sırtında Rüstem görülür. Sahnenin sol tarafına bakan arka kısmında yer alan mavi renkli atından düşmek üzere olan Kâmûs yer alır. Sahnenin sağ alt köşesinde kırmızı giysili bir savaşçı figürü başı kesik bir halde yerde yatmaktadır. Atının eyerinden baş aşağı düşmek üzere olan Kâmûs'un yere düşen yayı ve tolgası görülmektedir. Rüstem'in arka kısmında altı adet farklı renkte atlarıyla askerler yer alır. Kamus'un arkasında iki tanesi sahneye dönük oklarını germiş, dört tanesi sırtları dönük arkalarına bakar vaziyette süvari yer alır. Rüstem'in ve Kamus'un atlarının kuyrukları düğümlüdür. Rahş'ın eyer altlığı çiçek demeti ile bezelidir. Aynı desen Rüstem'in tirkeşinde de bulunur. Gökyüzü altındır. Hareketli bir savaş sahnedir.

Sahne *Şâhnâme* nüshalarında birbiriyle büyük benzerlik gösterir.[41] Bir nüshada farklı olarak Rüstem'in Kamus'u ordunun önüne attığı ve pehlivanların da kılıçlarıyla parçaladığı an tasvir edilmiştir. (Şekil 12).[42]

3.7. Rüstem'in Çin Hakanı ile Savaşı (200a): Savaş devam ederken Rüstem Çin hakanına doğru ilerler. Çin hakanı karşısında bu denli güçlü birini görünce sulh istediyse de Rüstem fildişi tahtı, tacı ve filleri almak için savaşacağını belirtir. Çin hakanı filin üzerine binmiş ve Rüstem'e doğru hareket etmiştir. Rüstem kemendini hakanın boynuna attığı gibi onu yakalamış ve filin üzerinden indirmiştir. Hakanı boynundaki iple sürükleyerek Tûs bekçilerine kadar götürmüştür. Bunun üzerine zafer naraları yükselmiştir. [43]

Tasvirin merkezinde Çin Hakanı'nın, Rüstem tarafından kemendle filin üzerinden düşürülme anı yer alır (Şekil 13). Ön kısımda Rahş'ın üzerinde üzengilerine basarak arkasına dönerek, kementini Çin hakanına geçirmiş ve çeken Rüstem görülür. Rüstem zırhını ve başlığını giyinmiştir. Çin Hakanı beyaz filin üzerinden baş aşağı düşer vaziyettedir. Düşmenin etkisiyle tirkeşinden de oklar düşmektedir. Arkalarında iki ordunun süvarileri dizilmektedir. Rahş dörtnala koşmaktadır. Kuyruğu düğümlüdür. Tepenin iki tarafında savaş boruları çalan kişiler yer alır.

---

[41] Şâhnâme (The Walters Art Museum W.602), 207a, Şâhnâme (Staatsbibliothek zu Berlin, Ms.or. fol. 359), 210a, Şâhnâme (Süleymaniye Kütüphanesi, HP. 422), 234b, Şâhnâme (The New York Public Library, Spencer Coll. Persian MS. 3), 43b.

[42] Şâhnâme (Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. or. fol. 4251), 326a.

[43] Firdevsî, *Şehnâme*, 4/547-732.

Şâhnâme nüshalarında sahne sevilerek işlenmiş ve birbiriyle büyük benzerlik gösterir.[44] Bir nüshada Rüstem'in Çin hakanını kementle yerde yürütürken ki an tasvir edilmiştir (Şekil 14).[45]

3.8. Rüstem'in Pûlâdvend ile Güreşmesi (207a): Efrasiyab, Turanlıların yenilgisinden sonra Çin Dağı'nda oturan padişah Pûlâdvend'e bir mektup göndererek yardıma çağırır. Pûlâdvend savaş meydanında ilk olarak Giv ve Tûs gibi karşısına çıkan bütün pehlivanları yener, ardından Rüstem ile karşılıklı mücadele için hazırlanır. Karşı karşıya geldiklerinde Rüstem önce kemendiyle yakalamak ister ama kementten kurtulur. Pûlâdvend'in Rüstem'e gürzüyle ve hançeriyle yaptığı hamleleri işe yaramaz. Birbirlerini bu şekilde yenemeyeceklerini anlayınca Pûlâdvend Rüstem'e güreşmeyi teklif eder. Atlarından inerler. Güreş esnasında Pûlâdvend, Rüstem'e çok fazla karşı koyamaz ve sonunda Rüstem, onu havaya kaldırıp atar. Öldüğünü düşünerek Rüstem Rahş'ına binip gider. Pûlâdvend kendine gelir ve askerlerini alıp savaş meydanını terk eder. [46]

Tasvirin merkezinde Rahş, Rüstem ve Pûlâdvend yer alır (Şekil 15). Rüstem sol eliyle yerde yatan Pûlâdvend'in boynunu tutmakta, sağ eli ise elindeki hançerinin üzerindedir. Rahş da bütün heybetiyle yarıdan fazla tasvirin içerisine girmiştir. Koşum takımları üzerindedir. Sol ön ayağı ileri atık hareket halindedir. Sarımtırak bir zemin üzerindedirler. Etrafta ağaçlar, çiçekler ve kuşlar yer alır. Savaş meydanında değil de sanki ormanda karşılaşmışlar izlenimi vermektedir. Olayın izleyicisi yoktur.

Farklı nüshalarda Rüstem'in Pûlâdvend ile güreşirken ki anları tasvir edilse de hikâyenin farklı aşamaları da yer alır. İki kahraman atlarından inmiş, birbirlerine sarılmış halde,[47] Rüstem Pûlâdvend'i havaya kaldırmış ve onu yenmek için hamle yapmak üzere,[48] yere vurduğu Pûlâdvend'in öldüğünü sanan Rüstem'in savaş meydanından ayrılmak üzere atına binmeye hazırlandığı anlar da tasvir edilmiştir (Şekil 16).[49]

3.9. Rüstem ve Akvan Dev (211b): Akvan adlı dev yaban eşeği kılığında Hüsrev'n atlarına musallat olmuştur. Bu yüzden Hüsrev Rüstem'den yardım ister. Rüstem eşeği kemendi ile yakalamak ister. Ancak kemendini ne zaman

---

[44] Şâhnâme (The Walters Art Museum, W602), 224b; Şâhnâme (Bodleian Library, MS. Elliott 325), 208b; Şâhnâme, (Bodleian Library MS. Ouseley 344), 211b.

[45] Şâhnâme (Türk İslâm Eserleri Müzesi, Yazma Eser, 1984), 202b.

[46] Firdevsî, *Şehnâme*, 4/254-273.

[47] Şâhnâme (Topkapı Sarayı, Yazma Eser, H.1506), 174a; Şâhnâme (Bodleian Library MS. Ouseley 344), 251a.

[48] Şâhnâme (Topkapı Sarayı, Yazma Eser, H.1507), 186b.

[49] Şâhnâme (Süleymaniye Kütüphanesi, HP. 422), 250a.

atsa eşek kaybolur. Yorulan Rüstem bir çeşme başında uyuya kalır. Bunu gören Akvan Rüstem'in yanına gelip onu yakalar ve kocaman bir kaya parçası üzerine koyarak timsahlarla dolu bir suya fırlatır. [50]

Tasvirin merkezinde Akvan dev ve Rüstem yer almaktadır. Akvan Rüstem'i üzerinde bulunduğu kocaman bir kayayla birlikte suya fırlatmak üzereyken tasvir edilmiştir (Şekil 17). Yeşil benekli devin ayakları fırlatma anını desteklemektedir. Rüstem bir eli başının altında diğer eli kılıcında rahat bir şekilde her şeyden habersiz uyku halindedir. Ön kısımda içinde balıkların yer aldığı su kenarı yer alır. Sağ tarafta Rahş yarım olarak sahneye dahil olmuştur. Sol ön ayağı hareket halindedir. Üzerinde eyeri görülebilmektedir.[51]

Şâhnâme nüshalarında bu sahne sevilerek işlenmiş ve Akvan devin Rüstem'i taşıdığı an çoğunlukla tasvir edilmiştir. (Şekil 18)[52]

Sonuç

İslâm düşüncesinin estetik boyutunun etkili bir ifadesi olan kitap sanatları her dönem ilgi görmüştür. İlhanlı, Timurlu, Memlük, Safevî, Osmanlı devlet adamları, kitap sanatını önemsemişlerdir. Bu sanatın gelişmesinde ve özellikle *Şâhnâme*'nin nüshalarının çoğaltılmasında etkili olmuştur. Aynı zamanda hediye olarak da sunulan bu eserlerin ortaya çıkması için saraya bağlı atölyeler kurulmuştur. Bu sanatla uğraşanlar devlet himayesine alınmıştır.

Yazma eserde resme aktarılacak olan hikâyenin seçimi kitabın sahibi ve nakkaşın tercihi olmuştur. Bu hikâyenin az ya da çok tercih edilmesi, o dönem toplumun değerleri etkili olmuştur. *Şâhnâme* nüshalarında benzer hikâyelerin tasvirlerinin kalıp olarak tekrarlandığı da görülür. Özellikle 17. yüzyılda yer alan nüshalarda, benzer hikâyelerin tasvirlerinin yapıldığı, bununla birlikte, tasvirlerin genellikle tek sayfa olarak ya da metnin az sayıda eklendiği görülür. Figürlerin boyutlarında büyüme ve figürlerin etrafında ince konturlara yer verilmiştir. [53]

Daha erken dönemlerde tasvirlerde enine gelişen bir düzenleme görülürken, Safevî dönemine özgü dikine aşağıdan yukarıya gelişen bir düzenleme görülmektedir. Sahnelerin düzenlenmesinde merkezi kompozisyona önem

---

50 Hikâyenin tamamı için bk. Firdevsî, *Şehnâme*, 4/279-293.

51 Metinde Rüstem'in çeşmenin başında uyumadan önce Rahş'ın eyerini çıkardığı yazmaktadır. Firdevsî, *Şehnâme*, 4/295.

52 Şâhnâme (The Met Museum Gallery 462), 158b; Şâhnâme (Süleymaniye Kütüphanesi, HP.422), 253a, Şâhnâme (The New York Public Library, Spencer Coll. Persian MS. 3), 44b; Şâhnâme Tercümesi (New York Public Library Spencer Coll. Turk. MS. 1), 31a.

53 Güner İnal, *Türk Minyatür Sanatı* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1995), 168-169.

verilmiştir. Çok kalabalık olmayan sahnelerdeki figürler, sıklıkla tasvirin merkezine doğru yönlendirilmiş haldedirler. Olayların anlatıldığı sahneler dikkati olaya vermek için kalabalık değildir. Savaş sahnelerinde bile yoğun figür görülmez. Topluluk halinde bulunanlar ya birbirlerine oldukça yakındır ya da aralarındaki belirli boşluklarla sahneye yerleştirilmiştir.

Şâhnâme nüshalarında metinle bağlantılı olarak en çok tasviri yapılan hayvan at olmuştur. Atın insan hayatındaki önemi tasvirlere de yansımıştır. Rüstem'in yanında onun kadar kahramanlığıyla ün yapmış olan atı Rahş'da yer alır. Rüstem'in uzunca bir arayış ve mücadeleden sonra ulaştığı atı "Rahş", destan içerisinde onun ayrılmaz bir parçası olarak değer kazanmıştır. O iri cüsseli Rüstem'i taşıyabilen tek attır ve sahibinin girdiği mücadelelerde de onun yardımcıdır. Mâzenderân denilen devler ülkesinde Rüstem'in uykuda olduğu bir esnada yanlarına gelen bir aslanla tek başına mücadele etmiştir. Ejderha ve devlerle olan mücadelesinde de Rüstem'in yanındadır. Mücadeleye dahil olmasa bile gözlemci olarak da varlığı hissedilmektedir. Savaş meydanlarında pehlivanlarla karşılaşmasında ise en büyük destekçisidir. *Şâhnâme*'de Rahş, yıldırım kadar hızlı, cesur, parlak tüylü, kanatlı bir kartal, ejderha ve dağ gibi benzetmelerle yüceltilmiştir. Gül renkli benekli olarak belirtilen Rahş tasvirlerde Rüstem karakteri gibi tanınmaktadır. Rüstem karakteriyle bütünleşen Rahş Rüstem'in en büyük dayanağı olmuştur. *Şâhnâme*'nin kahramanı Rüstem'in ve atı Rahş'ın efsânelerle dolu yaşamı, mücadele sahneleri, zaman içinde üretilen tüm *Şâhnâme*lerde büyük bir beğeni ile tasvir edilmiştir.

Bu makalede 17. yüzyıla tarihlenen *Şâhnâme* nüshasında yer alan Rüstem'in atı Rahş'la olan sahneleri değerlendirilmiştir. Bu tasvirlerin metin ilişkisi incelenirken Necati Lugal'ın çevirdiği *Şâhnâme* esas olarak alınmıştır. Alışılmışın dışında tasvirler büyük ve tam sayfayı kaplamaktadır. Aralarda birkaç satır metin bulunmasına rağmen sayfaya hâkim olan tasvirdir. Merkezi kompozisyona önem verilmiştir. Rüstem ve Rahş olayların merkezindedir. Rüstem ve Rahş'ın yer aldığı sahnelerde, hikâyenin en can alıcı bölümü canlandırılmıştır. Savaş meydanlarında yer alan pehlivanlarla mücadele anında sadece olayın içerisinde yer alan kişiler yer almıştır. Metin tasvir ilişkisi sağlanmıştır. Tasvirler cetvelle çerçeve içerisine alınmıştır. Sadece bir tasvirde ağaç cetvelin sınırını aşmıştır (77b). Tasvirin yer aldığı sayfada yer alan satırlar düzgün dikdörtgen şeklinin bozulmasına sebep olmuştur.

Rüstem güçlü bir karakter olarak savaş kıyafetleriyle tasvir edilmiştir. Bu giyimi mücadele içerisinde olduğunu vurgulamaktadır. Rüstem tasvirlerde gürzü, kemendi, belindeki tirkeşi, kaplan başlığı, kaplan postu zırhı ve

Rahş'ı ile tanımlanmaktadır. Belinde metinde de geçen intikam kuşağı yer alır. İç entarisinin üzerine giydiği kaptan postu pelengî[54]desenli zırhı her daim üzerindedir. Tüm savaşçıların başında miğfer yer alırken Rüstem'in başlığı kaplan postundan yapılmıştır. İçliğinin ve pantolonun renkleri tasvirlerde değişmektedir (yeşil, mavi, sarı, turuncu, kırmızı, pembe). Bazı tasvirlerde içliği ve pantolonunda desen mevcuttur (221b, 212a, 227a, 228a). Kollarında ve bacaklarında zırhı bulunur. Bıyıklı ve sakallıdır. Dolgun gövdelidir. Metinde geçen fil gövdeli tanımı tasvirlerde kendini göstermekte ve diğer figürlerden büyüklük olarak ayırt edilebilmektedir.

Rahş bütün tasvirlerde hareket halinde ve canlıdır. Yeleleri ve saçları siyahtır. Kuyruğu düğümlüdür. Rahş'ın arka kısmı dolgun, ayak bilekleri ince, uzun boyunlu ve uzun burunludur. Kulakları diktir. Rahş eser boyunca yapılan tasvirlerde hep aynı renktedir. Turuncu renkte ve bordo beneklidir. Koşum takımları ve eyer altı örtüsünün renk ve desenleri değişmektedir. Sadece bir tasvirinde boynunda püskülü vardır (211b). Rengiyle ve benekleriyle diğer atlardan ayrılan Rahş bütün endamı ve güzelliğiyle tasvir edilmiştir.

Tasvirlerin büyük kısmına zemin teşkil eden pembe ve mor renkli tepeler yer alır (74b, 77b, 80a, 200a, 211b). Pembe tepelere bir tasvirde (75a) mavi tepe dahil olmuştur. Tepeler gölgelendirilmiştir. Üç adet tasvirde sarımtırak renk zemin ve tepe kullanılmıştır (102b, 207a, 227a). Üst kısımda ve merkezde bazen ağaç bulunmaktadır (75a, 77b, 102b, 191b, 211b). Çeşitli renk ve biçimde çiçek kümeleri ağırlık olarak yeşil zeminde görülmektedir. Gökyüzü genel olarak altındır. Ancak bazı tasvirlerde daha sonradan müdahalede bulunularak mavi beyaza boyandığı görülür (192a, 199a, 200a). Altın gökyüzünün dışında Rahş'ın koşum takımlarında, ejderhanın kanatlarında, askerlerin miğferlerinde kullanılmıştır. Rahş ve diğer atlarda zırh yoktur, koşum takımlarıyla tasvir edilmiştir. Rüstem'in pehlivanlarla mücadele sahnelerinde birbirine benzeyen ve tekrar eden sahneler yer almaktadır (192a, 198b, 199b, 200a).

Kaynakça

Çoruhlu, Yaşar. *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi.* 2 Cilt. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 3. Baskı, 2019.

Eberhand, Wolfram. *Çin Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2022.

Firdevsi. *Şehnâme*. çev. Necati Lugal. 4 Cilt. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1994.

---

[54] Aziz Doğanay "Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintemani Yanılgısı", *Divan İlmi Araştırmalar* 9/17 (2004), 193-218.

Firdevsi. *Şâhnâme* (Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. or. fol.3380), 1a-298a. http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000C12000000000

Göksu, Erkan. "Ömer Hayyâm'ın "Nevrûznâme"sine Göre At ve At Türleri". *Gazi Türkiyat/Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi* 4 (Bahar 2009), 23.

İnal, Güner. *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1995.

Kanar, Mehmet. "Firdevsî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 13/125. İstanbul: TDV Yayınları, 1996.

Sümer, Faruk. *Türkler'de Atçılık ve Binicilik*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayını, 1983.

Şişman, Bekir-Kuzubaş, Muhammet. *Şehnâme'nin Türk Kültür ve Edebiyatına Etkileri.* İstanbul: Ötüken Neşriyat, 3. Baskı, 2017.

Uluç, Lale. *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar XVI. Yüzyıl Şiraz Yazmaları.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.

Tezcan, Gülsen. "İslam Tasvir Sanatında İkonografik Çözümleme". *Türk Dünyası Araştırmaları*. 183 (Aralık, 2009), 451-458.

Yıldırım, Nimet. *Fars Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2017.



Şekil 1: *Şâhnâme* (Berlin, Ms. or. fol. 3380) 74b



Şekil 2: *Şâhnâme* (Walters Ms. W.602), 75b.

	
Şekil 3: *Şâhnâme* (Berlin, Ms. or. fol. 3380) 75a	***Şekil 4:*** *Şâhnâme* (Türk İslâm Eserleri 1983), 51b
	
Şekil 5: *Şâhnâme* (Berlin, Ms. or. fol. 3380) 77	***Şekil 6:*** *Şâhnâme* (NYPL,Spencer Coll. Turk.MS. 1), 10b



Şekil 7: *Şâhnâme* (Berlin, Ms. or. fol. 3380) 78b



Şekil 8**:** *Şâhnâme* (NYPL, Spencer Coll. Turk. MS.1), 11a



Şekil 9: *Şâhnâme* (Berlin, Ms. or. fol. 3380) 102b



Şekil 10: *Şâhnâme (SK HP 422)* 156b

	
Şekil 11: *Şâhnâme* (Berlin, Ms. or. fol. 3380) 191b	***Şekil 12***: *Şâhnâme* (Berlin, Ms. or. fol. 4251), 326a
	
Şekil 13: *Şâhnâme* (Berlin, Ms. or. fol. 3380) 200a	***Şekil 14***: *Şâhnâme*, (Türk İslam Eserleri Müzesi, 1984), 202b



Şekil 15: *Şâhnâme* (Berlin, Ms. or. fol. 3380) 207a



Şekil 16: *Şâhnâme* (Süleymaniye, HP. 422), 250a.



Şekil 17: *Şâhnâme* (Berlin, Ms. or. fol. 3380) 211b



Şekil 18: *Şâhnâme* (The Met Museum Gallery 462), 158b



DİN DİLİNDE SUNUM SORUNLARI VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

EYÜP KURT[1]

Özet

Hz. Peygamber, Allah'tan aldığı emirler doğrultusunda Yüce dinimiz İslâm'ı en güzel şekilde tebliğ etmiştir. Tarihî süreç içinde olduğu gibi günümüzde de bu kutsal görev bütün Müslümanların sorumluluğundadır. Her konuda olduğu gibi bu konuda da Allah Resûlü bizim için en güzel örnek olduğu hâlde tebliğ sorumluluğumuzu yerine getirirken muhataplarımızca imrenilecek bir üslûp takip ettiğimizi söylemek kolay değildir. Bundan dolayı, tebliğ sürecinde Hz. Peygamberin sunum tarzından ne kadar uzaklaştığımızı tespit edip, yerine güzel örnekler önermek, bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bir insanın ihyasına vesile olmak, nasıl bütün insanlığı diriltmek kadar mükâfatlı bir amel ise, usûlüne uygun olmayan sunumumuz nedeniyle muhatabımızın nefretine neden olmak, bir o kadar veballi bir iş olabilir. Bu yüzden bu tür çalışmaların İslâm'ın öncelikli mübelliği durumundaki ulema ve tüm Müslümanlar için çok önemli bir rehber olması ümit edilir. Çalışmamızın iki ayağından birini teşkil eden tespit kısmı için mevcut sunum örneklerinden istifade edilmiştir. Bunların yerine örnek model olacak sunumlar için hitabet, din eğitimi, psikoloji, sosyoloji gibi ilimlerin verilerinden azami derecede yararlanılmıştır. İslâm'ın tebliği noktasında Hz. Peygamber'e tam olarak ittiba etmek, Onun döneminde olduğu gibi insanların akın akın İslâm'a girişlerine vesile olması temenni edilir. Bu konuda yapılan çalışmaların öncelikle tebliğ işini resmî bir görev olarak yerine getirenler tarafından dikkate alınmasının elzem ol-

[1] Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, Siyer-i Nebi ve İslâm Tarihi Anabilim Dalı, Afyonkarahisar Türkiye, ekurt@aku.edu.tr, https://orcid.org/ 0000-0002-0351-9575

duğu kanaatindeyiz. Muhataplarımız sürekli değişkenlik arz ettiği için mübelliğlerin kendilerini sürekli yenilemeleri kaçınılmaz bir gereklilik olarak gözükmektedir. Unutmayalım ki her bilenin üstünde bir bilen vardır.
Anahtar Kelimeler: İslâm, Hz. Peygamber, Din Dili, Tebliğ, Üslûp

PRESENTATION PROBLEMS IN RELIGIOUS LANGUAGE AND SOLUTION SUGGESTIONS

Abstract

In line with the orders he received from Allah, the Prophet conveyed our Almighty religion Islam in the best way. This sacred duty is the responsibility of all Muslims today, as it was throughout history. Although the Messenger of Allah is the best example for us in this matter, as in all matters, it is not easy to say that we follow a style that will be envied by our interlocutors while fulfilling our responsibility of preaching. Therefore, the subject of this study is to determine how far we have moved away from the Prophet's presentation style during the preaching process and to suggest good examples instead. Just as being instrumental in the revival of a person is an act as rewarding as resurrecting the whole of humanity, causing hatred in our interlocutor due to our improper presentation can be just as culpable. Therefore, it is hoped that such studies will be a very important guide for the ulema and all Muslims, who are the primary teachers of Islam. Existing presentation samples will be used for the detection part, which constitutes one of the two legs of our study. Instead, data from sciences such as rhetoric, religious education, psychology and sociology will be utilized to the maximum extent for presentations that will serve as exemplary models. It is hoped that following the Prophet fully in conveying the message of Islam will lead to people flocking to Islam, as was the case during his time. We believe that it is essential that the studies carried out on this subject should be taken into consideration primarily by those who carry out the notification task as an official duty. Since our interlocutors are constantly changing, it seems an inevitable necessity for teachers to constantly renew themselves. Let's not forget that there is a knower above every knower.
Keywords: Islam, Prophet, Religious language, Notification, Style

Giriş

Allah'ın merhamet sıfatının gereği olarak gönderdiği dinlerden olan İslâm ve O'nun peygamberi Hz. Muhammed, dinler ve peygamberler zincirinin son halkasıdır. Belki de bu yüzden bu dinin tebliğ görevi artık ümmetine ama özellikle de peygamber varisleri olarak tavsif edilen âlimlere devredilmiştir. Bu arada her konuda olduğu gibi tebliğ konusunda da Allah Resûlü bizzat bu dinin sahibi Yüce Yaratıcı tarafından en gü-

zel örnek/üsve-i hasene olarak takdim edilmiştir. Aynı zamanda bu kutsal görevin nasıl yapılacağının ilkeleri âyetlerde ortaya konulmuştur. Bu noktalardan hareketle biz bu çalışmamızda sözünü ettiğimiz tebliğ faaliyetlerinin ideal anlamda geçmişte nasıl yapıldığını ve günümüzde nasıl olması gerektiğini olumsuz örnekleri de söz konusu ederek mukayeseli bir şekilde ortaya koymaya çalışacağız.

İslâm Allah tarafından gönderildiği günden beri tebliğ edilmekte ve inancımız odur ki kıyamete kadar da tebliğ edilecektir. Bu süreç içinde bir taraftan tebliğ yapılırken bir taraftan da bu görevin daha etkili bir şekilde nasıl yapılacağı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Özellikle din eğitimi alanında konuyla ilgili pek çok çalışma yapılmıştır. Biz bu çalışmamızda İlahiyatçı nosyonumuz olmakla beraber Hz. Peygamber'in hayatını araştırma alanı olarak benimsemiş olan siyer gözlüğü ile de konuya bakmaya çalıştık. Tebliğin usûlüne yönelik çalışmaların önemini sanırım "Vusûlsüzlüğümüz usulsüzlüğümüzdendir." sözü en tafsilatlı şekilde ortaya koymaktadır. Biz de bu kabilden olmak üzere denizde bir katre kadar da olsa bu sahada böyle bir çalışmaya yönelmiş bulunuyoruz.

Çalışmamızı, öncelikle "Dini Sunan Kişiden Kaynaklanan Sorunlar" ve "Din Sunumunda Üslûptan Kaynaklanan Sorunlar" şeklinde ortaya koymaya çalıştık. Bu başlıkların ilkine göre dini sunan kişiden kaynaklanan sorunlar şöyle tespit edilmiştir: Alan bilgisinin yetersizliği, aceleci davranmak, söylem-eylem uyuşmazlığı, dini sunan kişinin sert, kızgın ve bağıran bir yapıda olması, yine dini sunan kişinin yadırganan bir görünümde olması, muhatap kitleye tevazu göstermemek, güzel ahlâklı olmamak, affedici olmamak, topluluk önünde konuşma korkusu taşımak, dinleyiciyle göz teması kuramamak, dinleyicilere doğrudan hitap etmek yerine araya kürsüyü koymak, beden dilini doğru kullanmamak, taklit etmek-kendisi olmamak, olumsuz enerjileri sinerjiye dönüştürememek. "Din Sunumunda Üslûp Kaynaklı Sorunlar" başlığı altında ise; tavizkâr olmak, muhatabı dikkate almamak, veciz ve fasih konuşmamak, hurafelere yer vermek, etkileyici güzel sözler söyleyememek, ses tonunu ayarlayamamak, tedrîcîliği benimsememek, muhatapta daldan dala atlıyor intibaı oluşturmak, konuyu önemsizleştirmek, konuyu dağıtan soru ve istekleri yönetememek, süreyi ayarlayamamak, muhataba uygun bir dil kullanamamak ve elçi olduğunu unutmak ele alınmıştır. Bunlarla ilgili olumsuz durumlar söz konusu edildikten sonra olması gereken üslûp ise ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ülkemizde dini tebliğ etmekle görevli kurum olan DİB çalışanları ön planda tutularak onların unvanları üzerinden konu işlenmeye çalışılmıştır.

1. Dini Sunan Kişiden Kaynaklanan Sorunlar ve Çözüm Önerileri

Dinimizi tebliğ etmek, öncelikle mesleki alanda donanımlı olmaktan geçer. Bir din görevlisi çok değişik kitlelere hitap eder. Kendisini dinleyenlere tesirli olabilmesi için hem dinî bilgi birikiminin hem genel kültürünün hem de mânevî donanımının güçlü olması gerekir. Din görevlisi, sözünü ettiğimiz hususlarda kendisini sürekli yenilemek durumundadır.[2]

Günümüzde Diyanet İşleri Başkanlığı, kadın ve erkek din görevlilerini seçerken, hâlâ ortaöğretim mezunlarına bile yer vermektedir. Yeterince meslekî donanımı olmayan bu görevliler, kürsüden kültür seviyesi oldukça iyi olan birçok kişiye vaaz etmektedir. Henüz usûl bilgisi almamış, dinin temel kaynaklarını yorumlama ve aktarma gücüne erişememiş bu kadın ve erkek görevlilerin, hitap ettikleri kesime yönelik gösterdikleri çaba çoğu zaman yetersiz kalmaktadır. Bu eğitim, bilgi, tecrübe ve genel kültür eksikliği, bazen halkı yanlış bilgilendirmeye yol açarken, sorular ve sorunlar karşısında da konuşanı yetersiz bırakmaktadır. Üstelik bu eksiklik ve yanlışlıkların faturası, dinleyiciler bazında, vaaz edenlere değil, aslında hiç alakası olmadığı hâlde İslâm dinine kesilmektedir.[3]

Yüce dinimizi sunan kişiden kaynaklanan sorunlardan birisi de konuşmacının sunum esnasında aceleci bir tavırla hızlı konuşmasıdır. Davetçinin muhataplar üzerinde oluşturduğu etki, mesajın kabul edilip edilmemesi konusunda oldukça önemli olan hususlardandır. Aceleci bir tavırla hızlı konuşmak, davetçinin kendisini yeteri kadar yetiştirmediğini veya tebliğde olması gerektiği kadar titizlik göstermediğini öncelikle akla getirir. Mesajın muhataplarca tam olarak anlaşılmasını engelleyebildiği gibi aynı zamanda yanlış anlaşılmasına da sebebiyet verebilir. Böylece beklenen maksat hâsıl olamamış demektir.

Sorunlardan bir diğeri ise sunucunun söz ve eylemlerinin birbiriyle uyuşmamasıdır. Allah'tan gelen vahyi ilk nakledici elçi olan Sevgili Peygamberimiz, anlattıklarını önce kendi yaşayarak, çağdaşı olan ve sonradan gelen bütün toplumlara örnek bir şahsiyet olmuştur. Fakat vahye muhatap olan Peygamber Efendimiz'in 40 yaşına kadarki hayatı, bir sonraki muhataplar için son derece iyi incelenmesi ve anlaşılması gereken bir süreçtir.[4] Mânanın ifade edilmesinde, en az kelimeler kadar samimiyetin de mühim rolü vardır.

---

2 Hayrettin Karaman, *Din Görevlisi Rehberi* (Ankara: DİB Yayınları, 2015), 25.

3 Ahmet Aydın, "Vaazlarda İletişim Sorunları ve Çözüm Önerileri," *Vaaz ve Vaizlik* (Ankara: DİB Yayınları, 2011), 104.

4 Ömer Müftüoğlu, *Bugünün Müslümanının Kur'an'la İletişimi* (Ankara, Otto Yayınları, 2012), 264.

Söylenen söz yaşanmalıdır. Sadece sözde kalan bilgi, geçmeyen para gibi değersiz; sahte mermiler gibi etkisizdir. Meşhur ifadeyle, "Ağızdan çıkan söz ancak kulağa kadar varır. Kalpten çıkan söz ise, kalbe kadar nüfuz eder".[5] Diğer bir husus ise, sunucunun sert, kızgın ve bağıran bir kişiliğe bürünerek sunumunu yapmasıdır. Mütebessim bir çehre adeta din eğitimcisinin vazgeçilmezidir. Hz. Peygamber'in görevini yapıyor olmanın bilinciyle kürsüye çıkan bir vaiz, elbette kaşlarını çatarak, kızıp bağırarak bir yere varamayacağının idrakinde olmalıdır. Din görevlisi hayat rehberi vasfıyla, karizmatik ve sempatik olmaya özen göstermelidir. Ceza ve sorgu hâkimi veya polis ve jandarma gibi davranamaz. İletişimde otoriter değil rehber, buyurgan değil, karşısındakini anlayan ve kavrayan olmak durumundadır.[6]

Nitekim bu dinin ilk anlatanı ve uyarıcısı olan yüce elçi, her zaman mütebessim bir yüz ifadesi ile yaşamıştır. Mübelliğin de onun örnekliğinde, herkesi adeta sözleriyle döverek değil, severek eğitim vermesi, korkutmaktan daha çok, dinin sahibi olan Allah'ı ve O'nun yüce Resûlü Hz. Peygamber'i sevdirerek işe girişmesi doğru olandır. Tebessüm; vaizi ve anlattıklarını, dinleyici nazarında daha sevimli hale getirecektir. Fakat bunun anlık dilimlerde değil, Hz. Peygamber gibi bütün ömre yansımış haliyle hitap eden kişide hayat bulması elzemdir.[7] Diğer bir konu ise, dini tebliğ eden şahsın yadırganan bir görünüm ile din anlatmasıdır. Din anlatan erkek ve kadın görevlilerin kıyafetleri, cami veya dışında, ister dinî kisve olsun isterse normal zamanlardaki haliyle, tebliğ edilen kişi tarafından önemsenir. Kıyafetin uyumu, temiz ve dinin emirlerine uygun olması, başka grup ve kişileri çağrıştırmaması, abes olmaması, anlattıklarının dinlenmesine katkı sağlar.

Bir başka husus ise muhataba tevazu göstermemektir. Herkesin doğal hali başkasına daha sevimli gelecektir. Çünkü doğallıkta yakınlık vardır. Hz. Peygamberle tanışmak için uzaktan gelen iki kişi Mescitte olduğunu öğrenince oraya yönelirler ve kapıdan baktıklarında bir kişinin oturanlara ayakta su dağıttığını görürler. Allah'ın elçisinin kim olduğunu sorduklarında, oturmakta olanlar, ayaktaki kişiyi işaret ederek "İşte şu su dağıtandır." derler. Bu olay ve daha nice benzeri hadiseler bu konuda bir vaizin halktan biri gibi davranmasının, tevazu sahibi olarak ve görevin ağırlığının verdiği ol-

---

5 Fahri Kayadibi, "Yaygın Din Eğitimine İlişkin Bazı Temel Sorunlar ve Çözüm Önerileri," *Türkiye'de Yüksek Din Eğitiminin Sorunları, Yeniden Yapılanması ve Geleceği Sempozyumu* (Isparta: SDÜ İlahiyat Fakültesi, 2003), 123.

6 Karaman, *Din Görevlisi Rehberi*, 28.

7 Mustafa Ağırman, "Hz. Peygamber'in Mescidde Yaptığı Sohbetler," *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 27 (2007), 118.

gunlukla halkı eğitmesinin ne kadar elzem olduğunu gösterir. Özellikle sürekli gelen ve konuşmacıyı takip eden dinleyicilerin devamlılıklarında, vaizin doğal davranışlarının etkisi fazladır.[8]

Başka bir husus ise dini sunan kişinin güzel ahlâklı olmamasıdır. Güzel ahlâklı olmak, toplumun pozitif olarak benimsediği özelliklere sahip olmayı gerektirir. Süreç içinde toplumlarda değer dejenerasyonları olabilse de bir toplumun topyekûn fıtratını bozduğu veya insanların sağduyularını kaybettikleri görülmemiştir. Cahiliye döneminde "Hanif" diye adlandırılan kimselerin varlığı buna örnek olarak hatırlanabilir. Güzel ahlâklı bir tavır ve davranış içinde olmak, kişinin birlikte yaşadığı insanlar tarafından sempatiyle karşılanması, sevilmesi gibi müspet bir intiba oluşmasını sağlar. Hz. Peygamber'in "güzel ahlâk" özelliklerinden biri olan güvenilir oluşu, onun davetine muhataplarının en azından tepkisel bir tavır içinde olmalarını engellediği gibi zaman içinde art niyetli olanları hariç olmak üzere olumlu bir tavır takınmalarına sebebiyet vermiştir. Bu yüzden her Müslümanın dinin gereği olarak güzel ahlâklı olması gerektiği gibi aynı zamanda tebliğ görevinin muhatapta pozitif bir etki oluşturabilmesi için de bu müspet niteliğe bürünmesi gereklidir. Aksi halde davet başarısız olduğu gibi aynı zamanda dine karşı menfi duygu ve düşüncelerin oluşmasına da sebebiyet verebilir. Unutulmamalıdır ki, Hz. Peygamber'in kendisi en güzel ahlâk sahibi olduğu gibi risalet görevinin gerekçesi, "güzel ahlâkı tamamlamak" olarak bizzat kendisi tarafından ifade edilmiştir.[9]

Bir diğer husus ise affedici olmamaktır. Affedici olmamak bir davetçide asla bulunmaması gereken özelliklerdendir. Çünkü muhatapların değişik sebeplerden dolayı gereken hassasiyeti göstermemesi, dikkatsiz dinlemeleri ve itinasız tavırlar ortaya koymaları muhtemeldir. Aynı zamanda tepkisel bir tavır içine girmeleri de ihtimal dâhilindedir. Nitekim dinimizin en mükemmel davetçisi olan Allah Resûlüne dahi tepkisel tavırlar gösterilmiştir. Öyle ki, 610 yılında Mekke'de başlayan tebliğ merkezi 622 yılına gelindiğinde Medine'ye götürülmek durumunda kalınmıştır. Dahası, Hz. Peygamber, kendisini ve muhacirleri Medine'ye hicret etmek zorunda bırakan Mekkeli müşrikleri şehrin fetih gününde tamamen affettiği gibi aynı zamanda şehrin kansız ve intikamsız bir şekilde teslim alınması için gereken hassasiyeti de göstermiştir.

Diğer bir konu ise, konuşma korkusu taşımaktır. Dini anlatan eğitimcinin,

---

[8] Suat Cebeci, *Din Eğitimi Bilimi ve Türkiye'de Din Eğitimi* (İstanbul: Akçağ Yayınları, 2005), 58.

[9] Ebû Abdillâh Mâlik b. Enes b. Mâlik b. Ebî Âmir el-Asbahî el-Yemenî Mâlik b. Enes, *El-Muvatta'* (Beyrut: Daru İhyâi't-Turâs, 1985), Husnü'l-Hulk 8; Ahmed, *Müsned*, ed. Ahmed Muhammed Şakir (Kahire: Dâru'l-Hadîs, 1995), 2/381.

öncelikle kendini motive ederek ve korkusunu yenerek konuya başlaması ya da başladıktan kısa bir süre sonra en azından bu korkulardan sıyrılması verimliliği açısından oldukça mühimdir. Aksi halde beklenen etkinin oluşması oldukça zordur. Bundan dolayı konuşmacının "Ben yaparım, etkili olurum." anlayışı yerine öncelikle Allah'tan yardım dileyerek konuşmaya başlaması söz konusu korkunun giderilmesinde oldukça etkili olacaktır.

Dinleyiciyle göz teması kuramamak da dini sunan kişinin hataya düşebileceği konulardandır. Hangi mekânda olursa olsun, yapılan nasihatlerin seyirciye dönük olarak icra edilmesi, eğitimin etkinliğini arttıracaktır. Zaman zaman mihrapta yapılan vaazlarda, cemaatin vaizin yan taraflarına ya da arkasına gelecek şekilde oturdukları, eğer vaaz kürsüden yapılıyorsa, bu kez de kürsünün sağında, solunda, altında kümelendikleri görülebilmektedir. Konferans salonu ya da Kur'an kurslarında bazı vaizlerin tahta veya projeksiyon kullandığında cemaate uzun süreli arkasını döndüğü görülmektedir. Doğru olan; cemaate tam anlamıyla dönük olmamaktır. Eğer illâ ki arada dönmek gerekiyorsa, kısa süreli yarım dönüşlerle yetinilmelidir. Diğer türlü dinleyiciye arkası dönük sunumlar etkili bir eğitim için doğru seçenek olarak gözükmemektedir.[10]

Kürsünün arkasına saklanmak da sözünü ettiğimiz sorunlardandır. Salonlarda ya da Kur'an Kurslarında yapılan vaazlarda, kürsünün arkasında kalmak, gerek dinleyiciyi gerekse konuşmacıyı sanki psikolojik olarak sınırlamaktadır. Kürsüyü ya da masayı bırakıp sahnenin önüne geçerek ufak adımlarla sağa sola, ileriye ve geriye giderek alanı doldurmak, konuşmacının rahat, konusuna ve dinleyicisine hâkim olduğu imajını vermektedir.[11] Bazen konferans salonlarında platformun seyirciden çok uzak olması olumsuz bir etki doğurmaktadır. Bunu gidermek için gerekirse konuşanın aşağıya inip, seyircinin önündeki alanda konuşması, çok daha olumlu karşılanmaktadır. Camilerde vaaz kürsüsü yerine, mihrapta ve ayakta konuşmak, dinleyeni daha çok vaaza odaklamakta, aynı zamanda iletişimi daha etkin hale getirmektedir.

Bir başka husus ise beden dilini doğru kullanmamaktır. Dini, kişi ya da kişilere anlatma esnasında, dilin doğru kullanımı da eğitimin verimliliği açısından önemlidir. Gereksiz jest ve mimik hareketleri, dinleyeni, konuşanın bedenine odaklayacağından, yerli yersiz beden dilini kullanmaktan kaçınmak

---

10 Müftüoğlu, *Bugünün Müslümanının Kur'an'la İletişimi*, 78; Hayati Hökelekli, "Günümüz İletişim Teknikleri ve Dini İletişim," *Din Hizmetlerinde Yöntem ve Verimlilik* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2006), 231; Mustafa Öcal, "Geçmişten Günümüze Vâizlik, Vâizler, Vaazlar Hakkında Bazı Tespit ve Teklifler," *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/2 (2014), 251.

11 Halis Ayhan, *Türkiye'de Din Eğitimi* (Ankara: Ensar Neşriyat, 2014), 466.

gerekir. Bunun tam tersi yerinde ve zamanında doğru hareketler ile anlatılanı desteklemek, ayrıca zaman zaman sesi yükseltip alçaltarak önemli yerlerdeki vurguları hissettirmek, eğitimin kalitesini arttırmaya yardımcı olacaktır.[12]

Taklit etmek/kendisi olamamak da bu hususlardandır. Yüce Yaratıcı herkesi orijinal yaratmış ve adeta kimseyi şirk koşmamıştır. Bugün tek yumurta ikizlerinin bile DNA'ları birbirinden farklı, huyları, parmak izleri gibi bir sürü yönleri de birbirine benzememektedir. Fakat insanlardan bir kısmı her nedense kendi olmayı değil, birilerine benzemeyi, taklit etmeyi, başkası gibi olmayı yeğler. Maalesef din anlatanlarda da bu özeni görmek mümkündür. Çoğunlukla bu durum, dinleyicinin hoşuna giden ve onu memnun edip etkileyen bir özellik de değildir.[13] Öğretme ve anlatma işi teknik olarak, başarılı insanlardan örneklenebilir fakat beden hareketlerini, ses tonunu vb. kişisel özelliklerini bir başkasına benzeterek bu işi yapmak uygun değildir ve kabul görmesi zordur. Eğitici her zaman kendi olmayı yeğleyerek, en iyi taktik ve öğretme şekillerini alıntılamalıdır.

Son olarak olumsuz enerjileri sinerjiye dönüştürememek de söz konusu hususlardandır. Hem din anlatan hem de onu dinleyenlerin psikolojik durumu her zaman son derece güzel ve huzurlu olmayabilir. Her iki kesim de nice sıkıntıları aşıp, engelleri kaldırıp o ortama gelmiş olabilirler. Vaaz dinleme bir gönüllülük işidir. Bu yüzden zorunlu olarak vaaz dinlemek ile gönüllü olarak dinlemek arasında eğitimin gerçekleşmesi ve anlatılanların kalbe tesiri açısından oldukça büyük fark vardır. Dinlemeye istekli olduğu halde, aşamadığı zorluklar yüzünden hüzünlü nice gönülleri bir süreliğine dinlendirmek, içinde bulundukları olumsuz durumdan kısa süre de olsa teneffüs ettirmek oldukça önemlidir. Vaaz sonunda cemaatin iç huzuru ile sanki bütün dünyanın yükünü omuzlarından atmış, rahatlamış bir hisle o ortamdan ayrılabilmesi, başarılı bir eğitimin göstergesidir. Vaiz adeta savaş meydanına çıkmaya hazırlanan bir nefere benzer. Vaaz esnasında hem kendinin hem de dinleyenlerin olumsuz elektriklerini yenip yok edebilirse sinerji oluşacaktır.[14]

2. Din Sunumunda Üslûp Kaynaklı Sorunlar ve Çözüm Önerileri

Tavizkar olmak, din sunumunda üslûp kaynaklı sorunlardandır. İslâm davetçisi, çağrıda bulunduğu İslâm manzumesini bizzat kendisi ortaya koymuş

---

12 Aydın, "Vaazlarda İletişim Sorunları ve Çözüm Önerileri," 210.

13 Bahattin Turgut, "Etkin Bir İletişim Aracı Olarak Vaaz," *Siirt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/1 (2015), 37.

14 Ahmet Ögke, "Gönül Dili," *Gelin Gönüller Yapalım* (Ankara: DİB Yayınları, 2016), 51.

olmadığından muhataplarının esneklik veya taviz taleplerini yerine getirme yetkisine sahip değildir. Böyle bir tavır her yönüyle insicam içinde bulunan İslâm nizamının bütünlüğünün bozulmasına sebebiyet vereceği gibi beklenen hedefin gerçekleşmesine de engel olacaktır. Öte yandan davetçinin böyle bir taviz vermeye yetkisi olmadığı gibi aynı zamanda hem bir Müslüman olarak tâbi olması gereken ilkeler olduğu gibi davet sürecinde de yerine getirmesi gereken kurallar olduğu bir geçektir. Nitekim konuyla ilgili âyetlerde ve Allah Resûlü'nün uygulamalarında böyle bir tavır takındığına dair bir bilgi söz konusu değildir. Hz. Peygamber bu konuda gerekli hassasiyeti göstermiş olmasına rağmen daha çok taviz talebinde bulunan muhataplarına cevap kabilinden çok sert ikazlar içeren âyetler nazil olmuştur.[15]

Bir başka sorun ise, muhatabı dikkate almamaktır. Her yerin, bölgenin ve ortamın kendine özel bir ayrıcalığının olması muhakkaktır. Vaaz edecek görevli muhatap kitleyi önemsiyorsa, amacında fayda sağlamak varsa ve görev bilinci hassasiyetine sahipse, muhakkak muhatap kitleyi tanıması esastır. Çünkü bir cezaevi mahkûmunun ihtiyacı ile bir huzur evi sakininin ya da çocuk evinde kalan bir yavrunun elbette ilgi ve ihtiyaçları farklı olacaktır. Sırf kadın yahut sırf erkek gruplara ya da karışık ve her yaş grubundan, her düşünceden oluşan kozmopolit gruplara aynı cümle ve kalıplarla konuşulması etkiyi ister istemez düşürecek ve kitlenin dışarı çıkmasına, uyumasına, kızmasına ve dinlememesine yol açabilecektir.[16]

Diğer bir sorun ise veciz ve fasih konuşmamaktır. Dini tebliğ eden kişinin Hz. Peygamber gibi, tane tane, anlaşılır, az ve öz konuşması, meramını kolaylıkla anlatması, akılda kalma açısından değerlidir. Sıkça gereksiz ve anlaşılmaz cümleler kurmak, özür dilemek, eğitimciyi gözden düşürecektir.

Başka bir sorun ise hurafelere yer vermektir. Türkiye'de din alanında bir bilgi boşluğu mevcuttur. Bugün din anlayışında yeniden yapılanma ve sağlıklı bir din anlayışı geliştirme, din alanında doğru bilgilendirilme ile mümkündür. Din alanında pek çok bilgi ortada dolaşmakta ancak bunların ayıklaması ve değerlendirilmesi yapılamamaktadır. Bunda yaygın bilgisizliğin ve kulaktan dolma bilgilenmenin etkisi büyüktür. Doğru bilgiyi yanlışından ayırt etme ve sağlıklı bir din anlayışı geliştirme, öncelikle o alanın özelliklerini, kavram ve ilkelerini öğrenmekle[17] ve öğretmekle mümkündür. Kur'an'da olmayan sözleri âyet gibi yahut hadis olmayan cümleleri hadismiş gibi ya-

---

[15] el-Maide 5/67.

[16] Müftüoğlu, *Bugünün Müslümanının Kur'an'la İletişimi*, 90.

[17] Süleyman Akyürek, *Din Öğretiminde Kavram Öğretimi* (İstanbul: Dem Yayınları, 2004), 172–173.

yıp dinin yanlış tanıtılmasına sebep olanlar, öncelikle Allah'a Peygamberine iftira etmiş olmaktadır.

Hurafeleri dinmiş gibi yaşatan, devam ettiren kişilere karşılık alınması gereken tavırları vaizlerin bir eğitimci olarak gereken her yerde ve zamanda aktarması, yanlışlardan halkı çevirmesi, aydınlatması ve doğruya yöneltmesi gereklidir.[18] Özellikle kadın vaizlerin girdikleri bütün ortamlarda bu konuda halkı eğitim amaçlı bilgilendirmeleri, giderek kimsenin bu tür yanlışlara prim vermemesini sağlayacaktır.

Etkileyici-güzel sözler söyleyememek de bir diğer husustur. İrşada başlarken konuşmacının ilk cümleleri, kendisi hakkında yargıyı oluşturacak olan cümlelerdir. Uzmanlar özellikle ilk dakikaların önemli olduğunu vurgularlar. Son cümlelerin dikkat çekici olması, iyi seçilmesi, belki de o tebliğ için akılda kalabilecek en önemli kısım olabilir. Konuşmanın başarıyla bitirilmiş sayılması, sürecin sonundaki heyecan, canlılık, coşku ile de doğru orantılıdır. Konuya başlarken ilk cümlelerde, konuşmacının kendisi ile ilgili, sağlık problemi, kişisel problem yahut heyecanının fazlalığı vb. ile ilgili olumsuz durumlardan bahsetmesi, "kusura bakmayın, ne anlatacağımı bilemiyorum, tam hazırlanamadım, şu şu kişilerin karşısında konuşmaktan çekiniyorum." vb.cümleler kurmak, eğitim kalitesini düşürecek ve dinleyicinin zihninde olumsuz bir etki bırakacaktır. Konuşmaya adeta yenilmiş bir eda ile başlayan vaizin konuşması, daha başından itibaren eksik not alacaktır.[19]

Başka bir husus ise, ses tonunu ayarlayamamaktır. Hz. Peygamber'in ses tonunu, konuşma hızını çok güzel ayarladığını, kelimelerin tek tek sayılabilecek ölçüde yavaş aktardığını sahabe ifade etmektedir. Onun bir bakıma mirasçısı olarak görevini üstlenen din görevlisi de ses tonuna dikkat ederek ve konuşma hızını doğru ayarlayarak eğitimi daha verimli kılabilir. Nitekim sesin zaman zaman alçaltılıp yükseltilmesi, tekdüze gitmemesi, önemli cümlelerin daha vurgulu biçimde ifade edilmesi hitabet sanatının da gereği[20] olup, vaazın doğru bir üslûpla sergilenmesini sağlayacak ve tane tane anlaşılır ifadelerle ve güzel bir ses tonuyla yapılan sunum, dinleyicide olumlu bir etkilenme bırakacaktır.

Diğer bir husus ise, tedrîcîliği benimsememektir. Eğitim bir süreç işidir. Dolayısıyla tedrîcîlik esastır. Başlangıçtan bitişe doğru her şey doğru bir sıra ile anlatılır ve öğretilirse daha faydalı ve anlaşılır olur. Gelişme ya da so-

---

[18] Muammer Erbaş, *Din Görevlisinin Yol Rehberi* (İzmir: Tibyan Yayıncılık, 2010), 131.

[19] Hakan Leblebicioğlu, "Etkili Sunum Yöntemleri," *OMU Tıp Dergisi* 15/3 (1998), 191.

[20] Hasan Cirit, "Vaaz," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2012), 42/406.

nuç bölümünde söylenmesi gerekli hususlar, ta başta söylenmemelidir. Baştan söylenen sonuçlar, kafa karışıklığına yol açabilir.[21]

Bir diğer husus ise muhatapta daldan dala atlıyor intibaı vermektir. Vaizlerin yaptığı vaazlar tamamı yazılı olmadığı için kontrol edilememektedir. Kürsüde çoğu kez konudan konuya geçilmekte, duygusal ve hamâsî şeyler söylenebilmektedir. Vaazda âyet ve hadis mealleri ile tefsir, hadis ve fıkıh kitaplarından alınan yorumların nerede bittiği bilinmemekte, çoğu kez vaizin kendine ait ifadeleri ile karışmaktadır. Vaaz etmiş olmak için vaaz etmek doğru değildir çünkü amaç eğitimdir. Bu hedefe ulaşmak için argümanları belirlenen silsile içerisinde sırayla takip etmek, konuyu dağıtmamak, dışına çıkmamak gerekir ki; bir fayda sağlanabilsin. Bu eğitimin içerisinde tabii ki misaller, değişik anlatımlar, edebi deyişler vb. yer alacaktır ama bütün bunlar konuyla ilgili olduğu sürece vaaza bir değer katar ve katkıda bulunur. Araya sokulan fıkra, özdeyiş ve yan düşünceler, vaaz eden kişiyi ana konudan uzaklaştırmamalı, aksine konunun daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacak biçimde seçilmeli ve tasarlanmalıdır.[22]

Konunun giriş, gelişme ve sonuç esasına göre düzenli olarak işlenmesi, dinleyiciye asıl verilmesi gerekenlerin vaaz süresi içinde yeri ve zamanında aktarılabilmesi, çarpıcı örneklerin verilerek konunun daha anlaşılır hale getirilmesi elbette din eğitimini daha etkin hale getirecektir. Süre bittiği halde, anlatılacak konuların hâlâ bitmemiş olması vaiz için bir eksikliktir. Vaaz eden eğitimci notlarında bazı bölümleri atladığını sonradan fark ederse, "Ben bunu atlamışım." deyip geri dönmesi dinleyicileri olumsuz etkileyebilir.

Diğer bir konu ise konuyu dağıtan soru ve isteklerin farkına varamamaktır. Vaaz esnasında hocayı sıkıştırmak, konuyu dağıtmak ya da önceden kafasını kurcalayan bir konuyu hiç alakasız bir zamanda takıntıyı gidermek için dile getirmek, karşılaşılan problemler arasında yer almaktadır.[23] Bunun gibi durumlarda genel olarak yapılması gereken; cevaba öncelikle teşekkür ederek başlamaktır. Dinleyiciyle tartışmaya girmek ve cevabı uzatmak doğru olmayacağı gibi, vaizin prestijini de olumsuz yönde etkileyecektir. Bu bakımdan mümkün mertebe sükûnetle, soruyu vaaz sonrasında cevaplamak üzere ertelemek, ya da konu ile alakalı ise kısaca cevaplamak yerinde olacaktır. Vaaz eden kimse bilmediği veya cevabı uzun süren bir soruyla karşılaştığında da cevabı erteleyebilir.

---

21 Öcal, "Geçmişten Günümüze Vâizlik, Vâizler, Vaazlar Hakkında Bazı Tespit ve Teklifler," 152.

22 Ertuğrul Yaman, "İletişimde Gönül Dili," *Gelin Gönüller Yapalım* (Ankara: DİB Yayınları, 2016), 56.

23 Erbaş, *Din Görevlisinin Yol Rehberi*, 166.

Süreyi ayarlayamamak da sözünü ettiğimiz sorunlardandır. Hz. Peygamberin en uzun konuşması Veda Hutbesi olarak bilinmektedir. Dini tebliğde asıl olan; çok uzun süre konuşmaktan ziyade verimli konuşmadır. Cuma, teravih ve gündüz normal vaazlarında, cami ve cami dışında süre belirtilmesi ve bu belirtilen süreye riayet edilmesi, eğitim açısından en sağlıklı olanıdır. Bazen vaizin "cümlelerimizi toparlayacak olursak" vb. ifadelerle sona yaklaştığını belirttikten sonra, aslında vaazı sonlandırmadığı ve hatta epeyce uzattığı görülmektedir. Konuyu erkenden bitirip, ezan okunmadan bir süre öncesinde konuyu tamamlamasına nadiren rastlanmaktadır. Böyle durumlar verilen söze riayetsizlik açısından bir sorun oluştururken aynı zamanda vaizin başarılı bir sunum yapmadığı imajını da zihinlere aksettirmektedir.[24]

Başka bir sorun ise, muhataba uygun bir dil kullanmamaktır. İletişimin ögelerinden olan "alıcı", tebliğde en çok önemsenmesi gereken taraftır. Bunun için iletilen mesajın alıcısı durumundaki muhataba, özellikleri dikkate alınarak hitap edilmesi kaçınılmazdır. Nitekim Allah Resûlü, "İnsanlara aklî seviyelerine uygun olarak davranın, hitap edin." buyurmuştur.[25] Alıcının ilgi, istidat ve ihtiyaçlarının sunucu tarafından dikkate alınması mesajın iletilmesi için dikkate alınması gereken önceliklerdendir. Mübelliğ durumundaki kişi, alıcının seviyesine göre hitap etmezse hedefe ulaşamadığı gibi aynı zamanda muhatabın tepkisel bir tavır almasına belki de nefret etmesine sebebiyet vermiş olabilir. Bu yüzden Yüce Yaratıcı bir âyette hikmet ile davet edilmesi gerektiğini özellikle vurgulamıştır.

Bazen vaazlarda karşıdaki dinleyiciye dönük hitap problemi de yaşanmaktadır. Elbette cami ya da konferans salonu gibi farklı mekânlarda hitap şekli değişecektir fakat burada asıl olan dinleyici ile en iyi iletişime geçecek hitap türünü yakalamaktır. Bu da biraz halkın yapısıyla doğru orantılıdır. Camilerde daha çok "Değerli Müminler, Sevgili Kardeşlerim, Kıymetli Müslümanlar" gibi hitaplar çoğunlukla konuşmacılar tarafından tercih edilirken, salon, sınıf gibi yerlerde, "Değerli, Kıymetli, Sevgili, Saygıdeğer, Hanımefendiler, Beyefendiler" bazen de ilaveten seyrek de olsa "Sevgili Gençler ya da Çocuklar" ifadeleri kullanılmaktadır.[26]

---

[24] Nesimi Yazıcı, "Bir Eğitim Öğretim Kurumu Olarak Cami," *Cami Yazıları* (Ankara: DİB Yayınları, 2012), 32.

[25] Süleymân b. el-Eş'as b. İshâk es-Sicistânî el-Ezdî Ebu Dâvûd, *Sünenü Ebî Dâvûd*, ed. Muhammmed Muhiddîn Abdülhamîd (Beyrut: Mektebetü'l- Asriyye, no date), Edeb; 7.

[26] Öcal, "Geçmişten Günümüze Vâizlik, Vâizler, Vaazlar Hakkında Bazı Tespit ve Teklifler," 156.

Elçi olduğunu unutmak da bu hususlardandır. Yüce Peygamber belli aralıklarla konuşmalarında insanlara sadece elçi olduğunu hatırlatmıştır.[27] Öğüt veren kimse, insanları eleştirmeyi değil, onların İslâm konusunda bilgilenmelerini, İslâm'ı sevmelerini ve Allah'ın istediği tarzda bir Müslüman olabilmelerini hedeflemelidir. Öğüt verirken takip edilen metot; Kur'anî olmalıdır. Metodun Kur'anî olmasından maksat, insanları iyi, doğru ve yararlı şeylere yönlendirmek, bunları yapanları müjdelemek, kötü, haram, yanlış ve günah olan söylem ve eylemlerden sakındırmak, bunları işleyenlerin cezalandırılacağını bildirmektir.[28]

Sonuç

Yüce dinimiz İslâm, bir âyette "nimet" olarak adlandırılır. Aynı zamanda bu nimetin sadece bir kısım insanlara değil bütün insanlığa gönderildiği ifade edilir. Bu gerçekten hareket ettiğimizde; tebliğ, sözünü ettiğimiz nimetten istifade eden bir insanın bu nimeti diğer insanlara da ikram etme çabası olarak tanımlanabilir. Diğer bir ifadeyle insan olarak yaratılmış olmasından dolayı zaten hakkı olan İslâm nimetinin, sahibine ulaştırılma çabasıdır. Bu ikramın muhataplarınca hemen kabul edilip istifade edilmeye başlanması normal bir mantıkla düşünüldüğünde beklenen bir husustur. Ancak bu durumun böyle olmadığı tarihen sabittir. Bundan dolayı bütün çabamız "Vusûlsüzlüğümüz usûlsüzlüğümüzdendir" gerçeğinden hareketle tebliğde usûlün daha kabul edilebilir olmasına katkı sağlamaktır. Bunun için öncelikle İslâm'ın tebliği noktasında yaşanan başarısızlıkları ve bunların sebeplerini ortaya koymaya çalıştık. Akabinde de bunları dinin sunucusundan ve takip edilen üslûptan kaynaklananlar olmak üzere iki başlık altında ele aldık. Bunlardan dinin sunucusu durumundaki görevlinin kendisiyle ilgili eksikliklerin sebep olabileceği muhtemel olumsuzlukları ortaya koyarak ilgililerin bu konuda daha dikkatli olmaları gerektiği sonucuna vardık. Aynı zamanda takip ettiği metodun uygun olmayan taraflarını örnekler üzerinden ortaya koyarak önerilen hususların yerine getirilmesi durumunda daha kabul edilebilir bir sunum olacağı kanaatine vardık.

Âyette[29] bir insanın diriltilmesine vesile olmak bütün insanlığın dirilişine, bir insanın ölümüne neden olmak da bütün insanlığın ölümüne sebep olmak ile eşdeğer tutulmuştur. Müslümanlar olarak bir kısmımız resmî görev-

---

27 el-Ahzâb 33/21.

28 İsmail Karagöz, *Kur'an'dan Öğütler* (Ankara: DİB Yayınları, 2012), 15–18.

29 el-Maide 5/32.

li olsa da hepimiz dini tebliğ etmekle görevliyiz. Bu görevi yerine getirirken âyetteki övgüye mazhar olma imkânı olduğu gibi tekdir edilen duruma düşme tehlikesi de ihtimal dâhilindedir. Gönül arzu eder ki, yüce dinimizin tebliğini yerine getiren her müslüman mezkûr âyetteki gibi mükâfatlandırılan kategoride olsun.

Kaynakça

Ağırman, Mustafa. "Hz. Peygamber'in Mescidde Yaptığı Sohbetler." *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 27 (2007), 99–123.

Ahmed. *Müsned*. ed. Ahmed Muhammed Şakir. Kahire: Dâru'l-Hadîs, 1995.

Akyürek, Süleyman. *Din Öğretiminde Kavram Öğretimi*. İstanbul: Dem Yayınları, 2004.

Aydın, Ahmet. "Vaazlarda İletişim Sorunları ve Çözüm Önerileri." *Vaaz ve Vaizlik*. 193–211. Ankara: DİB Yayınları, 2011.

Ayhan, Halis. *Türkiye'de Din Eğitimi*. Ankara: Ensar Neşriyat, 2014.

Cebeci, Suat. *Din Eğitimi Bilimi ve Türkiye'de Din Eğitimi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.

Cirit, Hasan. "Vaaz." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 42/404–407. Ankara: TDV Yayınları, 2012.

Ebu Dâvûd, Süleymân b. el-Eş'as b. İshâk es-Sicistânî el-Ezdî. *Sünenü Ebî Dâvûd*. ed. Muhammmed Muhiddîn Abdülhamîd. Beyrut: Mektebetü'l- Asriyye, ts.

Erbaş, Muammer. *Din Görevlisinin Yol Rehberi*. İzmir: Tibyan Yayıncılık, 2010.

Hökelekli, Hayati. "Günümüz İletişim Teknikleri ve Dini İletişim." *Din Hizmetlerinde Yöntem ve Verimlilik*. 205–232. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2006.

Karagöz, İsmail. *Kur'an'dan Öğütler*. Ankara: DİB Yayınları, 2012.

Karaman, Hayrettin. *Din Görevlisi Rehberi*. Ankara: DİB Yayınları, 2015.

Kayadibi, Fahri. "Yaygın Din Eğitimine İlişkin Bazı Temel Sorunlar ve Çözüm Önerileri." *Türkiye'de Yüksek Din Eğitiminin Sorunları, Yeniden Yapılanması ve Geleceği Sempozyumu*. 425–476. Isparta: SDÜ İlahiyat Fakültesi, 2003.

Leblebicioğlu, Hakan. "Etkili Sunum Yöntemleri." *OMU Tıp Dergisi* 15/3 (1998), 191–197.

Mâlik b. Enes, Ebû Abdillâh Mâlik b. Enes b. Mâlik b. Ebî Âmir el-Asbahî el-Yemenî. *El-Muvatta'*. Beyrut: Daru İhyâi't-Turâs, 1985.

Müftüoğlu, Ömer. *Bugünün Müslümanının Kur'an'la İletişimi*. Ankara: y.y., 2012.

Öcal, Mustafa. "Geçmişten Günümüze Vâizlik, Vâizler, Vaazlar Hakkında Bazı Tespit ve Teklifler." *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/2 (2014), 125–162.

Ögke, Ahmet. "Gönül Dili." *Gelin Gönüller Yapalım*. 51–57. Ankara: DİB Yayınları, 2016.

Turgut, Bahattin. "Etkin Bir İletişim Aracı Olarak Vaaz." *Siirt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/1 (2015), 67–85.

Yaman, Ertuğrul. "İletişimde Gönül Dili." *Gelin Gönüller Yapalım*. 65–70. Ankara: DİB Yayınları, 2016.

Yazıcı, Nesimi. "Bir Eğitim Öğretim Kurumu Olarak Cami." *Cami Yazıları*. Ankara: DİB Yayınları, 2012.

DİN EĞİTİM-ÖĞRETİMİNDE İSLÂM ESTETİĞİ

İSMAİL ÇEVİK[1]

Özet

Estetik niteliklere sahip güzel insan olarak yaşayabilmek zarafet gerektiren bir faaliyettir. Bu, yaratılmışların en şereflisi olan insana yakışan yaşama sanatıdır. İnsanın sözlerinde, düşüncelerinde, ruhunda ve kalbinde ortaya çıkan davranış bütünlüğü ve uyumudur. Estetik kişiye özgü bir haldir. Kimsenin görmediğini görmek, duymadığını duymak, insanların benzer şekilde baktığı noktaya farklı bir nazar ile bakabilmektir. Herkes sadece bakarken ayrıntıyı görebilmek, herkes duyarken farklı olanı işitebilmektir. Empati, îsâr ve diğerkâmlığın bireyde ete kemiğe bürünmüş şeklidir. Kur'an'ın ifadesiyle "Üsve-i hasene" olan Hz. Peygamber, estetik açıdan bir Müslümanın sahip olması gereken ruhun, düşüncenin ve davranışın en güzel misallerini göstermiştir. Allah Resûlü'nün kutlu izinden giden kişilerin, eğitim öğretim faaliyeti yapan eğitimcilerin estetik bir ruha, düşünceye ve davranışa sahip zarif insan olabilmenin gayreti içerisinde olması gerekmektedir. Özellikle din eğitim öğretimi alanında, Müslümanca yaşama sanatının sırrını ruhunda özümsemiş, kıvrak zekasıyla Allah'a sevgili kul olabilmenin kemaline ulaşmış, erdemli insanlara ihtiyaç vardır. Dindar bir eğitimcinin kılık kıyafeti, konuşması, tavır ve hareketleri, düşünceleri ve ruhu estetik açıdan uyumlu olmalıdır. Nasıl ki helal olan ile yasal olan farklı ise caiz olan ile uygun olan da farklıdır.

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Karabük Üniversitesi, İslâmi İlimler Fakültesi, Felsefe-Din Bilimleri Bölümü, Din Eğitimi Anabilim Dalı, Karabük Türkiye, ismailcevik@karabuk.edu.tr, https://orcid.org/0000-0003-3655-8092

Her uygun olan caizdir ama her caiz olan uygun olmayabilir. Hayatın her alanında, estetik açıdan dini yaşamanın formülünü bulmuş bireyler hem dünya hem de âhiret hayatında mutlu olabilen insanlardır. Seven ve sevilen bu kişiler, vefat ettiklerinde güzel insan olarak hayırla yad edilmektedir. Bu tebliğde, eğitim öğretim faaliyeti yapan bireylerin ve ebeveynin, estetik açıdan mutlaka sahip olması gereken niteliklerden bazıları üzerinde durulmuştur. Hz. Peygamber'in hayatından sunulan canlı kesitler ile konu irdelenmeye çalışılmıştır.
Anahtar Kelimeler: Eğitim, Güzellik, Estetik, Siyer, Empati

ISLAMIC AESTHETICS IN RELIGIOUS EDUCATION

Abstract

Living as a beautiful person with aesthetic qualities is an activity that requires grace. This is the art of living befitting human beings, the most honorable of creations. It is the integrity and harmony of behavior that emerges in a person's words, thoughts, soul and heart. Aesthetics is a personal state. It means seeing what no one else sees, hearing what no one else has heard, and looking at the point where people look at it in a similar way with a different perspective. It means being able to see the details while everyone else is just looking, and hearing what is different while everyone else is hearing. It is the embodied form of empathy, courage and altruism in the individual. In the words of the Quran, Hz. is "Usve-i hasene". The Prophet showed the best examples of the spirit, thought and behavior that a Muslim should have in terms of aesthetics. People who follow the holy footsteps of the Messenger of Allah and educators who carry out education activities should strive to be elegant people with an aesthetic spirit, thought and behavior. Especially in the field of religious education, there is a need for virtuous people who have internalized the secret of the art of living as a Muslim and who have reached the perfection of being a beloved servant of Allah with their quick intelligence. A religious educator's attire, speech, attitude and movements, thoughts and spirit should be aesthetically harmonious. Just as what is halal and what is legal are different, what is permissible and what is appropriate are also different. Whatever is appropriate is permissible, but not everything that is permissible may be appropriate. Individuals who have found the formula for living religiously aesthetically in every aspect of life are people who can be happy both in this world and in the afterlife. These loving and beloved people are remembered fondly as good people when they die. In this notification, some of the aesthetic qualities that individuals and parents who engage in educational activities must have are emphasized. Hz. The subject has been tried to be examined with vivid sections presented from the life of the Prophet.
Keywords: Education, Beauty, Aesthetics, Sira, Empathy

Giriş

Küreselleşmenin sonucunda meydana gelen ortak medeniyetin potasında yoğrulan insanlık, sosyal açıdan bir çıkmaza doğru sürüklenmektedir. Teknolojik ilerleme, insanların birbirlerine olan ihtiyaçlarını en aza indirerek sosyal bir buhranın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Mekanik ve sanal ortamlarda gerçekleşen diyaloglar ünsiyetten çok uzak bir noktada olduğundan insanî ilişkilere ve değerlere zarar vermektedir. Günümüzde ahlâkî ve insanî değerlerde yaşanan zayıflık, haksızlık ve yolsuzlukları da beraberinde getirerek insan ilişkilerini ve yaşamını tehdit etmeye başlamıştır. Gelir dağılımındaki denge bozulduğu için bir kısım insanlar lüks ve israf çılgınlığı içerisinde bencil bir hayat sürerken bir kısmı da temel ihtiyaçlarını karşılamanın çok altında bir yaşam mücadelesi vermektedir.

İnsanlığın yalnızlığa, bencilliğe, vahşete ve barbarlığa doğru ilerlediği bir çağda, bu gidişi durdurabilecek, insana, evrene, zamana, güzellik kaygısı ile bakan bir bakış açısına ihtiyaç bulunmaktadır.[2] Duyarak, hissederek, düşünerek, hayattan zevk alarak yaşamak bir sanattır. İmanın güzellik, incelik ve derin algısal boyutuyla ilgili yönünü hayata geçirmek gerekmektedir.[3] Kişiliği oluşturan her yönün birbirini desteklemesi ve uyumlu olması gerekir. Birey, zihinsel, bedensel ve duygusal açıdan uyumlu olmalıdır. İslâm dininin ana amaçlarından biri, dünyayı ve hayatı güzelleştirmek ve yaşanabilir hale getirmektir. Müslüman yaşam sanatkârıdır. Estetik iman, Müslümanı insanlara ve Allah'a sevdiren tamamlayıcı unsurdur. Allah'a dost olabilmenin temel koşullarından biri, ince ruhlu, zarif, estetik sahibi insan olabilmekte gizlidir. Sevap kazanabilme yeteneği, estetik zekâ ile doğru orantılıdır. Sanatsal bir yaşamın nasıl sürdürülebileceğinin sırrı Hz. Peygamber'in hayatında saklıdır. Allah Resûlü sözleriyle, davranışlarıyla, düşünceleriyle, kalp ve ruhuyla mükemmel insanın yaşamış numunesidir. Bu sebeple din eğitimi uzmanlarının öncelikle siyer kaynaklarını çok iyi araştırmaları, hayatlarında özümsemeleri ve İslâm peygamberine benzemek yarışında ön saflarda yer almaları gerekmektedir.

Hz. Peygamber'i hayatlarında bir rehber bir önder olarak gören din eğitimcileri ve uzmanlar, onun davranışlarından dersler ibretler çıkararak öğre-

---

2 Moıssej Kagan, *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, çev. Kağan Aziz Çalışlar (İstanbul: Altın Kitaplar, 1982), 208.

3 Mevlüt Sağlam, *Gazali Düşüncesinde Estetik* (Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013), 28.

nen kişileri estetik bir obje bir özne olarak görmelidir. Zira somut ya da soyut her varlık insan için yaratılmıştır. Bu sebeple din eğitimcileri, öğrenen bireylerin tercihlerini göz önüne alarak hareket edebilmelidir. Eğitimcinin muhatabı doğrudan insandır. Eğitim, başta çocuklar ve gençler olmak üzere toplumdaki tüm fertlerin toplumsal yapı içerisinde yerlerini almaları için gereken bilgi, beceri ve anlayışı kazanmalarına; kişiliklerini geliştirerek duygu ve davranış şekilleri edinmelerine yardımcı olabilmektedir. Yani eğitim süreci, belli başlı bilgilerin yüklenmesi değil, bireyi hayatın merkezine alarak fıtratına uygun yetiştirilmesidir. Estetik ise güzel olanı merkeze alan bir düşünme şeklidir. Her şart ve durumda güzel olanı görebilme; duygu, düşünce ve eylemlerini güzellikle ifade etme yeteneği kazandırabilmektir.

Estetik eğitim, doğal güzellik ya da sanatsal yapıtlar karşısında öznel bir şekilde haz almak veya yorumlamak anlamına gelmektedir.[4] Aslında bu kendi başına bir eğitim biçimi değildir, zira kendine özgü bir konusu yoktur. Estetik algı farklı bir nesnel alan oluşturmaksızın, kişiler tarafından duygusal bir şekilde algılanan dünyanın yorumlanma biçimidir.[5] Yaşanılan dünyanın kötülüklerinden kurtulabilmek için güzeli aramak ve bulmak gerekmektedir. Bu da ancak estetik eğitim ile mümkündür. Burada amaç büyük sanatçılar yetiştirmek değildir. Daima güzeli arayan ve estetik duyarlılık sahibi insanlar yetiştirmektir.[6] Estetik deneyim, toplumdaki insanların pratik hayatını ve sosyal ilişkilerini geliştirmeye ve zenginleştirmeye yöneliktir. Bu sebeple, hayatı farklı bir pencereden görebilmek için eksik kalan taraflarını tamamlama faaliyeti ya da karşılaşılan sorunlu durumları çözebilmeye dönük cevap arayışı olarak tanımlanabilir. John Dewey, estetik deneyimlerin insan hayatını daha anlaşılabilir hâle getireceğini düşünmektedir.[7]

1. Estetik Güzelliğin Kapsamı ve İçeriği

Güzellik, estetik niteliklere sahip bir nesnenin, estetik bir objede beğenme duygusu meydana getirmesidir. Yani bir özne, estetik bir nesneye hayranlık duyarak haz almaktadır.[8] Estetik, güzelliği araştıran bilim dalıdır. İnsanda güzellik duygusu uyandıran, güzellik duygusuna uygun olan hislerdir. Güzel

---

4 İsmail Tunalı, *Estetik Beğeni* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011), 217.

5 S. Moıssej Kagan, *Estetik ve Sanat Notları*, çev. Aziz Çalışlar (İzmir: Karakalem Kitabevi, 2008), 187.

6 Cahit Kavcar, "Yeni Türk Edebiyati Öğretimi", *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)* 26/1 (06 Ağustos 2019), 29-38.

7 İbrahim Yıldırım, *İdealist ve Pragmatist Estetik* (Ankara: Aktif Düşünce Yayıncılık, 2014), 153.

8 Duygu Aksoy, *Çağdaş Din Felsefesinde Estetik ve Sanat* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010), 5.

olanın ve güzelliğin insan duygularındaki etkilerini konu alan bilim dalıdır.[9] Güzeli ve güzelliği değerlendirme biçimi ve bunlarla ilgili değer yargılarının tümüdür. [10] Güzel olan objeye estetik yaklaşım, herkesin baktığı noktada ayrıntıyı görmek, herkesin duyduğu seste farkı işitmek, herkesin dokunduğu nesnede hissetmek, herkesin tattığı gıdada lezzetin farkına varmaktır.

Güzellik kavramı hem somut hem de soyut nesneler ve objeler için vardır. Mesela aşk, sevda, mutluluk gibi soyut kavramların da güzel olduğu bilinmektedir. Kur'an'ın estetik güzelliğe bakış açısında metafizik aleme işaret edilmektedir.[11] İbn Sînâ'ya göre yeryüzündeki tüm güzelliklerin kaynağı Allah'tır. Gerçek güzellik O'ndadır. Yani Allah, güzellikte zirve mutlak güzeldir.[12] Fârâbî ise Allah'ın güzelliğinin ve nurunun, bütün güzelliklerin en üstünü ve en güzeli olduğunu düşünmektedir.[13] Gazzâlî'ye göre güzelliği kendinden olmayanlar noksandır. O sebeple varlığı kendinden olan Allah, mutlak güzelliğe sahiptir.[14] İbnü'l-Arabî, Allah'ın âlemi kendi sûretinde yarattığı için güzel olduğunu savunmaktadır.[15] Mevlânâ'ya göre güzellik fıtrîdir. İnsanda, âlemde ve bütün yaratılmışlarda var olan güzellik, O'nun güzelliğinin yansımasıdır.[16] Neticede yaratılmış olan hiçbir varlık Yüce Yaratıcı'dan daha güzel değildir. Zira O, güzelliğin zirvesindeki küllî ve mutlak güzeldir. Aynı şekilde insanı yaratılmışların en şereflisi ve güzeli olarak yoktan var etmiştir.

Zerreden küreye her şeyi en güzel şekil ve surette yaratan,[17] kendisi de mutlak güzelliğe sahip olan Allah[18] yarattığı tüm canlılar içerisinde en değerli kıldığı insandan[19] güzel davranmasını[20] beklemektedir. Boş yere yaratmadığı[21] insandan bu güzellikleri akıl ve vücut gözüyle temaşa etmesini ve verdiği bunca nimetten dolayı şükretmesini, kendisini tesbih ve takdis etmesini

---

9 Rasim Bakırcıoğlu, *Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü* (Ankara: Anı Yayıncılık, 2012), 495.
10 Yaşar Çağbayır, *Ötüken Türkçe Sözlük* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2007), 1492.
11 Hüseyin Akyüz, *Nebevi Öğretide Estetik Anlayış* (Ankara: Fecr Yayınları, 2016), 51.
12 Aydın Işık, *Din ve Estetik Felsefi Bir İnceleme* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2013), 203-204.
13 Ebu Nasr Farabi, *el-Medinetü'l-Fazıla*, çev. Ahmet Arslan (Ankara: Semih Ofset, 1990), 12.
14 Gazali, *İhyau Ulumi'd-din*, çev. Ahmet Serdaroğlu (İstanbul: Bedir Yayınları, 1974), 551-552.
15 Muhyiddin İbnü'l-Arabî, *Futuhat-ı Mekkiyye*, çev. Ahmet Şemsuddin (Beyrut: Daru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1999), 256.
16 Mevlana Celaleddin er-Rumi, *Mesnevi* (İstanbul: Mili Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991), 2/6.
17 *Kur'an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir*, haz. Hayrettin Karaman vd. (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007); es-Secde 32/7.
18 el-Hac 22/78.
19 el-İsrâ 17/70.
20 Sâd 38/30.
21 Âli İmrân 3/191.

istemektedir.[22] Yüce Allah, güzel davranışı överek, kimin daha güzel davranacağını görmek için ölümü ve hayatı yarattığını ifade etmiştir.[23]

Estetik, hayatın güzelliklerini algılayan zihnin, bunu ilgi çekici şekillere çevirerek hayattan zevk alması demektir. Estetik tecrübeler beraberinde güçlü duyguları heyecanları getirir. Varlığın estetik alemdeki keşifleri ruha haz ve doygunluk verir, kalbin tatmin olmasını sağlar. İşte din eğitimindeki estetik faaliyetler, bireylerin yaptıkları ibadetlerden haz almalarını, bu kutsal görevleri zevk ile yapmalarını sağlamaktadır.

Peygamberlerin estetik duygu ve yaklaşımlarının çok gelişmiş olduğunu söylemek mümkündür. Allah'tan aldıkları emirleri özümseyip bir yaşama biçimi şekline dönüştürüp insanlara örnek olabilmeleri ancak bu sayede olmaktadır. Güzelliğin, estetiğin, duygu ve davranışların olgunlaşarak insanların gönüllerinin fethedilmesinin, ilâhî mesajın etkili bir biçimde iletilmesinin sırrı burada yatmaktadır. Bizzat Yüce Yaratıcı tarafından "en güzel örnek"[24] olarak nitelenen Hz. Peygamber, estetik güzelliğe sahip mükemmel insan örneğinin canlı numunesidir. Gerek peygamberlik öncesinde gerekse sonrasında çevresindeki tüm kişilere davranışlarında çok güzel örnekler sergilemiştir.

2. Hz. Peygamber'den Estetik Davranış Örnekleri

Hz. Peygamber'in güzelliğe bakışı ve estetik anlayışı zirvededir. Zira tüm güzellikler O'na sevdirilmiştir. Zarafet, edep, letafet, nezaket gibi estetik güzelliğin ve inceliğin terennümleri olan edebi kavramlar, Hz. Peygamber'de en güzel şeklini alarak anlam ve önemini bulmuştur. Duygu ve düşüncelerinden inancına, peygamberlik öncesi ve sonrasında sözlerinden davranışlarına kadar hayatının her alanında düstur haline gelmiştir.

Hz. Peygamber'in müminler için yaptığı tabiata dair benzetmelerin birçoğu estetik bir zarafet taşımaktadır. Mesela Müslüman bir kişiyi rüzgârın etkisi sebebiyle bazen eğilen bazen doğrulan yeşil bir ekin dalına benzetmiştir.[25] Burada mümin bir kişinin yaşadığı hayat içerisinde başına birtakım musibetler, hastalıklar, maddî mânevî sıkıntılar gelse de davasından vazgeçmeyeceği, her türlü zorluğu aşarak yeniden doğrulacağı vurgulanmaktadır. Ayrıca bir Müslümanın belli durumlarda esnese bile yeniden doğrulacağı, olaylara

---

22 Âl-i İmrân 3/190-191.
23 el-Mülk 67/2.
24 el-Ahzâb 33/21.
25 İmam Buhârî, *Sahih-i Buhârî Muhtasarı Tecrîd-i Sarîh* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2020); Buhârî, "Marda vet-Tıb", 1.

ve durumlara yaklaşırken esnemek gerekebileceği, bu durumun dinden dönmek ya da taviz vermek anlamına gelmediği anlatılmaktadır. Yine Hz. Peygamber, yaşadığı coğrafyanın en verimli ve hayati besin kaynağı olan tatlı hurma ile mümin arasında benzerlik kurmaktadır.[26] Hz. Peygamber, âyetler ışığında zikrettiği hadisleriyle şeriatın çerçevesini çizmiştir. Ancak uygulamada zaman zaman olayın oluş şeklini ve muhatapların özel hallerini göz önünde bulundurarak esneklik gösterdiği durumlar olmuştur. Bunu uygularken taviz vermeden nasıl zarif ve güzel insan olunabileceğinin yöntem ve örneklerini sergilemiştir.

Allah Resûlü katıldığı bir cenaze töreninde kazılan mezarın kusurlu olduğunu görünce düzeltilmesini istemiştir.[27] Zira ölüye fayda ve zararı dokunmayan bu görüntü, estetik görünüme önem veren Hz. Peygamber'in gözünden kaçmamış, rahatsızlık vermiştir. Burada asıl rahatsız olan, duyu organları ya da akıl değil ruhtur. Estetik duygunun merkezi beyin değildir. Estetik olayların hepsi ruhta başlar. Hz. Peygamber, kişinin mümin kardeşine gösterdiği her türlü güler yüzün, tebessümün, sarfettiği güzel bir sözün sadaka yerine geçerek kişiye sevap kazandıracağını müjdelemiştir.[28] Estetik görünüm ve davranışlara önem veren Allah Resûlü, Medine'de ilk öğretmen olma görevini kendisine çok benzeyen, çok güzel bir yüze sahip Mus'ab b. Umeyr'e vermiş; Rum kayserine İslâm daveti için, zaman zaman Cebrâil'in de sûretine büründüğü Dıhyetü'l-Kelbî isimli sahabeyi görevlendirmiştir.[29]

Hz. Peygamber'in estetik yaşam biçiminde birtakım kriterler bulunmaktadır. Günah kapsamına girmeyen ve herhangi bir sakıncası olmayan iki durumdan genellikle kolay olanı tercih etmiştir. Eğer her ikisinde de zarar var ise ehven-i şer anlayışı ile en az zararlı olanı seçmiştir.[30] Uğursuzluğa inanmamış, başına gelen her işi hayra yormayı bir hayat düsturu olarak benimsemiştir.[31] Yeni tanıştığı insanların dine ve ahlâka aykırı anlamlara gelen isimlerini güzel isimler ile değiştirmiştir.[32] İnsanları rencide ve mahcup etmemek için karşılaştığı olaylarda günahı işleyene değil işlenen günaha tepki vermiş ve günahı eleştirmiştir. Nitekim mescide tuvalet yapmaya kalkışan bir bedevinin sahabe tarafından azarlanmasına izin vermemiştir.[33] Yine had cezası uygula-

---

26 İmam Buhârî, *Tecrîd-i Sarîh*, "Et'ime", 42.

27 İbn Sa'd, Ebu Abdullah Muhammed, *Kitabu't-Tabakati'l-Kebir* (Beyrut: Dâru Sadr, ts.), 1/142.

28 "Edeb", 33-34.

29 İmam Buhârî, *Tecrîd-i Sarîh*, "Cihad", 101.

30 İmam Buhârî, *Tecrîd-i Sarîh*, "Menâkıb" 23, "Edeb", 80.

31 İmam Buhârî, *Tecrîd-i Sarîh*, "Tıb", 44-54.

32 İmam Buhârî, *Tecrîd-i Sarîh* , "Edeb", 107, 108.

33 Mehmet Sofuoğlu, *Sahih-i Buhari Tercümesi* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 1987), 349-350.

nan bir sarhoşa hakaret edilmesine müsamaha göstermemiştir.[34] Mescidin kıble tarafında tükürük gören Hz. Peygamber onu eliyle kazımış, eğer tükürmek zorunda kalırlarsa ayaklarının altına ya da sol taraflarına tükürmelerini söylemiştir. Ayrıca ridâsının kenarından tutup içine tükürerek sahabesine bir yöntem göstermiştir.[35]

Allah, kutsal kitabında mescide giden her Müslümandan süslü ve güzel giyinmesini istemektedir.[36] Hz. Peygamber, temiz ve güzel elbiseler ile camiye gelinmesini, soğan sarımsak yiyen kişilerin insanları rahatsız etmemek için camiye gelmemelerini ve namazı evde kılmalarını öğütlemektedir.[37] Allah Resûlü, kılık kıyafeti, konuşması ve davranışları ile üst düzeyde estetik hassasiyeti olduğunu göstermektedir. Sahabesine güzel giyinmelerini, saç ve sakallarını taramalarını, temiz olmalarını ve o şekilde görünmelerini tavsiye etmektedir.

Hz. Peygamber, ahlâkî estetik davranışlar açısından da mükemmel niteliklere sahiptir. Alçak gönüllü ve tevazu sahibidir. Kendisinden korkup çekinen bir kişiye kral ya da hükümdar olmadığını, kurutulmuş et yiyen bir kadının oğlu olduğunu söylemiştir.[38] Duvağına bürünmüş gelinlik bir kızdan daha fazla edep ve hayâ sahibidir.[39] Herkese karşı cömert bir insandır. Sağ elin verdiğini sol elin duyamayacağı kadar gizlilik içerisinde verilmesini öğütlemesi estetik bir tavırdır.[40] Ümmetine son derece düşkündür. Nitekim bu özelliği Kur'an'da övülmüştür.[41] Aynı şekilde affetme potansiyeli ve davranışlarındaki yumuşaklık Allah tarafından methedilmektedir.[42] Hz. Peygamber tüm insanlar, hayvanlar, bitkiler hatta cansız varlıklar için bile şefkat ve merhamet kanatlarını germiştir.[43] Mescidi süpüren zenci bir kadın vefat ettiğinde sahabe rahatsız etmemek için haber vermemiş, sonrasında bunu duyan Peygamberimiz üzüntüsünü ve tepkisini dile getirerek kadının mezarı-

---

34 İmam Buhârî, *Tecrîd-i Sarîh* , "Hudud", 6.

35 İmam BuBuhârîhari, *Tecrîd-i Sarîh* , "Salat", 33.

36 el-A'râf 7/31-32.

37 "Riyazu's Salihin, 1707 Nolu Hadis-Riyazus Salihin" https://www.hadiskitaplari.com/riyazus-salihin/p/riyazus-salihin-1707-nolu-hadis (Erişim 09 Kasım 2023), Buhârî, "Ezân" 160, "Et'ime" 49 "İsti'zân" 24; Müslim, "Mesâcid" 73.

38 Sünen-i İbn-i Mâce, "Et'ime", 30.https://www.hadiskitaplari.com/ibni-mace (Erişim 11 Kasım 2023)

39 İmam Buhârî, *Tecrîd-i Sarîh,*" Menakib", 23; "Edeb", 72, 77.

40 İmam Buhârî, *Tecrîd-i Sarîh* , Zekât, 14, 17.

41 el-Ahzâb 33/6.

42 Âl-i İmrân, 3/159.

43 el-Hicr 15/88.

na giderek dua etmiştir.[44] İslâm'ı öğrenmek için gelen bir grup gencin yirmi gün sonra memleket hasreti çektiklerini hisseden Allah Resûlü, izin istemekten çekindiklerini fark ederek gitmelerine izin verdiğini söylemiştir.[45] Hz. Peygamber, sahabe sıkılabilir endişesiyle haftanın belli günlerinde vaaz etmiş ve uzatmadan vaazını bitirmiştir.[46] İmam olan kişilerin yaşlı ve hasta olanları düşünerek namazı çok uzatmamalarını tavsiye etmiştir.[47] Namaz kıldırdığı bir sırada geriden çocuk sesi geldiği için namazı kısa tutmuştur.[48] Bir Yahudi cenazesi geçerken ayağa kalkarak, bu durumu yadırgayanlara onun da bir insan olduğunu söylemiştir.[49] Sonuçta Hz. Peygamber yaratılmışların en şereflisi olan insana hak ettiği onurlu davranışı göstermiştir. Kadınların aşağılandığı, hor görüldüğü bir kültürde, eşlerine ve kızlarına son derece nazik davranmış, sahabeyi de bu konuda teşvik etmiştir. Çocuklarla iletişiminde de onlarla şakalaşmıştır. Sahabeden Mahmud İbn Rebi, beş yaşlarında iken Allah Resûlü'nün kuyudan ağzına aldığı suyu kendisine püskürttüğü haber vermektedir.[50] Yıllarca hizmetinde bulunan Enes b. Mâlik hiçbir zaman kendisine kızmadığını ve azarlamadığını söylemiştir.[51] Yaptığı şakalarda bile estetik bir ruha sahip olan Hz. Peygamber yaşlı bir kadına yaşlıların cennete giremeyeceğini söylemiş, bu açıklamaya üzülen kadına cennete genç bir kız olarak gireceğini müjdelemiştir.[52]

Elbette örnekleri çoğaltmak mümkündür. Numune miktarı verdiğimiz bu misaller, Hz. Peygamber'in estetik niteliklere sahip mükemmel insan olduğunun somut göstergeleridir. Onu kendisine örnek almış din eğitimcilerinin mümkün olduğunca benzemeye çalışması elzemdir. Allah Resûlü'nü örnek alabildiğimiz ölçüde iyi Müslüman olabileceğimiz gerçeği unutulmamalıdır.

3. Din Eğitimi ve Öğretiminde Estetik Yaklaşımlar

Estetik yaklaşımlar ile bütünleşen bir din eğitimi yapabilmek için dikkat edilmesi gereken birtakım ilkeler bulunmaktadır. Öncelikle din eğitimcilerinin iyi ve güzel olanı bilmesi ve öğrencilerine bu bilgiyi doğru yöntem-

---

44 İmam Buhârî, *Tecrîd-i Sarîh*, "Salat" 72; "Cenâiz 5, 66.
45 İmam Buhârî, *Tecrîd-i Sarîh*, "Ezan", 18.
46 İmam Buhârî, *Tecrîd-i Sarîh* , "Sıfatu's-Salat", 25.
47 İmam Buhârî, *Tecrîd-i Sarîh* , "Ezan", 61.
48 İmam Buhârî, *Tecrîd-i Sarîh* , "Ezan", 65.
49 İmam Buhârî, *Tecrîd-i Sarîh* , "Cenâiz", 49.
50 İmam Buhârî, *Tecrîd-i Sarîh* , "Tatavvu", 8.
51 İmam Buhârî, *Tecrîd-i Sarîh* , "Savm", 53, "Edeb", 39.
52 el-Vâkıa 56/35-37.

lerle verebilmesi gerekmektedir. Zira iyilik-güzellik algısı ve anlayışı, çağdan çağa, toplumdan topluma, kişiden kişiye değişebilmektedir. Yine bireylerin yaşına, eğitim düzeyine, sosyal ve psikolojik durumuna göre değişim gösterebilmektedir.[53] Allah'ın kriterleri ile insanların değerleri arasında bir bütünlük oluşturmak isteyen din, en güzel örnek olarak nitelediği Hz. Peygamberi hayatının her alanında zirveye taşımıştır. Yani din eğitimcileri öğrencilerine Allah Resûlü'nü çok yönlü olarak ayrıntılı şekilde anlatabilmelidir.

Din eğitiminde çok zengin bir eğitim içeriği bulunmaktadır. Bu sebeple insana eğitim faaliyetlerinde bütüncül olarak hitap edebilme olanağına sahiptir. Kişiler duygu, düşünce ve beceri yönleri ile eğitilebilir. Bu durum, din eğitiminin estetik boyut ile yakın ilişkiler kumasına olanak sağlar. Din özünde bir sanat dalı olmasa da duyarak zevk alarak yaşama sanatını öğretir. Kişiler estetik farkındalık ile güzel, çirkin, iyi, kötü, yüce, bayağı gibi değerleri doğru şekilde algılayabilir. İnsanın duygu, düşünce, söz ve eylemlerinde estetik güzellik oluşturmak din eğitiminin nihai amaçları arasında olmalıdır.[54]

Doğruluk bilgide, eylemde, yapılan işte ve zikredilen konuşmadaki güzelliği temsil eder. Doğru ve yanlış, insan aklı tarafından onaylanan neticelerden oluşur. Gerçeğe uygun olan davranışlar doğru, diğerleri ise yanlış kabul edilmektedir.[55] Din eğitimcilerinin doğru olanı öğrencilerine anlatabilmeleri gerekmektedir. Din ve ahlâk açısından adalet ve istikamet doğruluğun iki ana unsurunu oluşturmaktadır. Sonuçta insan estetik güzelliğe ulaşmaktadır. Neticede yaşadığı toplumda daha peygamberlik görevi kendisine verilmeden "emin" unvanını alan Hz. Muhammed'in hayatından kesitler tüm yönleri ile öğrencilere anlatılmalıdır.

Helâl ve haram, estetik güzellik anlayışının kutsal sınırlarıdır. Yani Allah tarafından onaylanmış şeklidir. Helâl, kul ile Allah iradesinin aynı fikirde buluşması, Allah'ın yaşam standartları ile uyuşması demektir. Her helâl güzeldir ve her güzel olan helaldir. Bazı insanların farklı düşünmesinin sebebi fıtratın bozulmuş olmasıdır. Dinin amaçlarından biri belli sınırlar koyarak bireylere insana yakışır bir yaşam biçimi kazandırmaktır. Helâl ve haram sınırları aşıldığında kişilerin dinî yaşantıları da sekteye uğramaktadır. Bu sebeple din eğitimcileri yine Hz. Peygamber'in hayatından canlı örnekler sunarak öğrencileri bu konuda eğitmelidir.

---

[53] Ömer Demir, *Din Eğitiminde Estetik* (Ankara: Gece Kitaplığı, 2018), 114.

[54] Demir, *Din Eğitiminde Estetik*, 113.

[55] Chris Horner, *Felsefe Aracılığı ile Düşünme*, çev. Ahmet Arslan (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2001), 287.

Estetik güzellik temizlik ile doğru orantılıdır. İslâm dini müntesiplerini maddî, mânevî ve hükmî olarak bütün kirlerden arındırmayı gaye edinmiştir. Temizlik ilkelerine dikkat etmeyen bir kişinin insana yakışır şekilde bir hayat sürmesi mümkün değildir. Allah Resûlü birçok sözünde temizliğin önemine dikkat çekmiştir. Estetik güzelliğe önem veren her Müslümanın elbisesini, bedenini maddî kirlerden, kalbini kin, haset, nefret, kibir, cimrilik vb. gibi mânevî kirlerden arındırabilmesi gerekmektedir.

Estetik farkındalık, kişinin çevresindeki güzelliği fark etmesini, kendi hayatında estetik bilinç oluşturmasını ve yaşam şekli geliştirmesini, güzellik konusunda üretici olabilmesini, hayatının her anında karşılaştığı her olay ve durumda estetik düşünebilmesini, diğer insanların estetik davranışlarını görebilmesini ve takdir edebilmesini, çevresindeki güzellikleri çevre bilinci oluşturarak koruyabilmesini sağlamalıdır.[56] Kişiye özgü bir estetik duyarlılık oluşturulabilmesi için insanın çok iyi tanınması gerekmektedir. Güzellik sezgisel yetenek ile meydana gelir. Güzel bir şey üretmek için üstün bir zekâ şart değildir ama duyarlılık ve farkındalık şarttır.[57] Din eğitimcilerinin bireylere kazandırması gereken önemli niteliklerden biri de estetik farkındalıktır. Zira doğruluk, iyilik, temizlik gibi erdemleri kazanmış olan bireyde farkındalık oluşmamışsa diğerleri anlamsız olabilir.

Güzeli görmeye odaklanan kişi bunu başarabilir. Birey bazen kendi iç dünyasında güzele odaklanır bazen de dışarıdan bir dürtü ile bu gerçekleşir. Güzeli görebilmek kişinin kendi hareketi ve içsel gücü iken güzeli gösterebilmek eğitimin işi ve ödevidir. Bu sebeple insanın beğeni eğitimi alması gerekmektedir. Beğeni duygusu kişilere eğitim ve kültür tarafından belli temel değerler kriterler seviyesinde kazandırılan ve birey tarafından hayat boyu geliştirilen ve öznelleştirilen bir duygudur.[58] Din eğitimi alan tüm bireylerin güzellik arayışında olmaları, güzeli fark edip değer verebilen hassasiyete sahip olmaları gerekmektedir.

Allah hangi insanın daha güzel davranacağını görmek ve diğer insanlara göstermek için hayatı ve ölümü yaratmıştır.[59] Güzel davranış duygularla ilişkili olduğundan kişiliğin gelişmesi ile doğrudan alakası vardır.[60] Güzel davranışların hepsi din ve ahlâk kavramları içerisinde yer alan güzellik

---

[56] Komisyon, *Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri için Estetik* (Ankara: MEB Devlet Kitapları, 2012), 12.

[57] Ayla Ersoy, *Sanat Kavramlarına Giriş* (İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık, 1995), 5.

[58] Yaşar Fersahoğlu-Mehmed Akif Demir, *Din Eğitim ve Öğretiminde Duygu Eğitimi* (İstanbul: Çamlıca Yayınları, 2012), 146.

[59] el-Mülk 67/2.

[60] Mahmut Tezcan, *Sanat Sosyolojisine Giriş* (Ankara: Anı Yayınları, 2000), 83.

ve estetik anlayışı ile ortak yönlere sahiptir. Bu yüzden güzel işler genellikle dinî değerler ile beslenmektedir. Din eğitiminde eleştirilen ezberci yaklaşım sadece bilişsel konularda değil davranışlarda da meydana gelebilmektedir. Alışkanlık haline gelmiş ezbere yapılan davranışlar etkili ve verimli olmaktan uzaktır. Halbuki bilinçli yapılan güzel davranış, sosyal ilişkilerin karşılıklı güçlü bağlar kurmasını sağlar. Zira bu, empatik, barışçıl, paylaşımcı ve problem çözmeye odaklıdır.

Davranışı düzenleyen unsurlar arasında jest ve mimikler, ses tonu, güzel sözcükler, giyim şekli ve genel görünüm sayılabilir. Kullanılan dil ve üslûp insanın kişiliği hakkında bilgi verir. Bahsettiği şeyi ne kadar önemsediğini ve psikolojik durumunu anlatır. İnsanları doğru değerlendirebilmek için beden dilinin mesajlarını doğru anlamak gerekmektedir.[61] Kişinin genel fiziksel görünümü, kullandığı dil, ses tonu, göz teması, kıyafet seçimi, güler yüzlü olması, konuşmanın zamanı ve yeri, tarafların karşılaşma şekli, konuya girişi, etkili dinleme, jest ve mimikler hep davranışı düzenleyici unsurlar arasındadır. Sözel iletişimin yapı taşları kelimelerdir. Verilen mesaj yapmacıktan uzak, gerçekçi ve içten gelen bir samimiyet ile olmalıdır. Giyim şekli konusunda caiz olan her şey uygun olmayabilir. Bu sebeple din eğitimcisinin kılık kıyafet seçimi azami önem taşımaktadır. Başta dine olmak üzere örf, adet ve geleneklere, toplumun beklentilerine uygun olmalıdır. Âyette geçen “takvâ elbisesi”[62] ifadesi, fiziksel, ruhsal ve bedensel açıdan bir Müslümanın olması gerektiği görünümü tarif etmektedir.

Eğitim-öğretim yapılan binaların öncelikle dış şeklinin çekici olması gerekmektedir. Ağır süslemeler ile boğulan binalar estetik açıdan cazip görünmemektedir. Tavan ve duvarlar açık renkler ile boyanmalı, cezaevi görüntüsünden mümkün olduğunca kaçınılmalıdır. Sınıflar aydınlık ve huzur verici olmalıdır. Aşırıya kaçmadan çiçekler ve akvaryum ile zenginleştirilebilir.[63] Sınıftaki düzenlemeler öğrencilerin beğenisine sunulmalı, istekler göz ardı edilmeden uygun şekilde yerine getirilmelidir.[64] Sanatkâr ruh taşımayan mühendisler ve mimarlar tarafından yapılan okullar bir fabrikaya ya da cezaevine benzemektedir.[65]

Nezaket, toplumsal düzenin ahenkli bir şekilde devam edebilmesi için gereklidir. Sağlıklı bir ruh ve bedene sahip ve doğru sosyal çevrede yaşamış ve

---

61 Necati Kara, *Kuran'da Beden Dili* (İstanbul: Bilge Yayınları, 2004), 283.
62 el-A‘râf 7/26.
63 İbrahim Alaettin Gövsa, *Bedii Terbiye Estetik Eğitimi* (Ankara: Elips Yayınları, 2012), 29-31.
64 İkram Çınar, *Sınıf Yönetimi* (Ankara: Eğiten Kitap, 2014), 54.
65 İsmail Aydoğan, *Kültür Temelli Eğitim* (Ankara: Harf Yayınları, 2016), 166.

büyümüş insanlarda bulunan bir niteliktir.[66] Medeniyetin oluşabilmesi için zaruri ihtiyaçlardan biri estetik güzelliktir. Uygarlığın anlamı ve gelişmesi estetik ile doğru orantılıdır.[67] Estetik ve ahlâk, medeniyetin özünü oluşturan mânevî dinamiklerdir. İslâm dininin gayesi, dünyayı, insanı ve hayatı güzelleştirmektir. Bütün helal ve haramların ulaşmak istediği nihai hedef budur.

Sonuç

İnsanoğlu yaşamının her anında estetiğe ihtiyaç duymaktadır. Zira her işin her uğraşın estetik bir yönü bulunur. Bu sebeple din eğitimi faaliyetlerinin tamamında estetik bir hedef güdülmelidir. Özellikle duygu, hayal gücü, sezgi vb. nitelikler, kişiden kişiye değişebilen bir bilme ve yetenek faaliyetidir.[68] O nedenle doğru beğenme niteliğinin öğretilebileceği bir eğitim-öğretim müfredatı geliştirilebilmelidir. Hem dış duyular hem de iç duyular doğru uygulama ve eğitim ile geliştirilebilir. Eğitilmeyen estetik beğeni, neyi hangi kriterler ile beğeneceğini bilmediği için doğru sonuçlara ulaşamayabilir. Bu sebeple yeterli düzeyle zihin ve duygu eğitimi almış bireylerde estetik beğeni bir nitelik olarak öne çıkabilir.

Her insan güzellik ya da çirkinlik üretebilme potansiyeline sahiptir. Nitelikli bir estetik eğitim insanda potansiyel olarak var olan güzellikleri açığa çıkarır. Ruhsal ve psikolojik sağlık sorunları yaşayan insanlar dışında herkes güzel olan ile ilgilenir. Güzellik insan yaşamının vazgeçilmez öğelerinden biridir. Estetik duyarlılık öncelikle insanın kendisine ve yakın çevresine karşı tavır ve hareketlerinde ortaya çıkar.[69] Din eğitiminin ana amaçlarından biri insanın kendi iç dünyasına yolculuk yaparak kendini keşfetmesini sağlamak olmalıdır. Birey kendini tanıdığı ve keşfettiği ölçüde çevresindeki diğer varlıklar ile olumlu ilişkiler kurabilir.

Bir kişiye çevresinde gelişen olaylara ve durumlara estetik bakış açısı kazandırıldığında, hayatında belli bir güzellik disiplini oluşmaktadır. Bireysel özgürlük ile bütünleşen estetik eğitim, bireyin kişisel ve anlatımsal değerlerinin gelişmesini sağlar. Bedensel eylemler ile de estetik faaliyetlere katılan kişi, kendini ifade edebilme yeteneği kazandığı için kişisel gelişimi olumlu etkilenir.[70] Sıradan ve basit gibi görünen faaliyetlerde bile estetik hislerin be-

---

[66] John Edwards, *Bilinçli Yaşamın Sırları* (İstanbul: Çağdaş Matbaası, 1993), 146-147.

[67] Bünyamin Balamir, *Sanat Eğitiminde Özgürlük ve Özgünlük* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999), 50.

[68] Komisyon, *Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri için Estetik*, 6.

[69] Afşan Timuçin, *Estetik* (İstanbul: İnsancıl Yayınları, 1993), 14.

[70] Tuba Gültekin, "Sanat Eğitiminde Estetik Değerlerin Gelişimi Sürecinde Çocuk ve İletişim", *Akademik Bakış Dergisi* 24 (2011), 32-39.

ğenme duygusunun etkisi ve önemi vardır. Bir düşüncenin güzel kelimeler ve cümleler ile ifade edilmesi kabul görür.

Eğitimde bilişsel potansiyel kadar estetik düşünme ve davranabilme, yeteneklerin ve değer yargılarının estetik bir içsel denetim ile ortaya çıkması ve geliştirilmesi gerekmektedir.[71] Yapılan eğitim faaliyeti bütüncül bir planlama ile gerçekleştirilmelidir. Duygu eğitiminin sağlıklı olabilmesi için hem zihin eğitimi hem de duygusal estetik eğitim verimli şekilde yapılmalıdır.[72] Sevgi, saygı, korku, nefret, ilgi, kıskançlık vs. gibi duygusal durumların etkin olduğu eğitim faaliyetlerinin öğrenci başarısındaki aktif rolleri yadsınamaz.[73]

Tüm bu sebepler, estetik davranış konusunda aile ve din eğitimcilerinin öğrencilere somut örneklik yapmasını zorunlu kılmaktadır. Doğru ve güzel örnekler, insana ilham verir. Hayal dünyasını genişletir. Dinî ve ahlâkî değerler, estetik bakış açısı ile bütünleştiğinde mükemmel insan tabiatı ortaya çıkar. Böyle bir insan yetiştirmek hem ailelerin hem de din eğitimcilerinin Allah'a ve topluma karşı yerine getirmesi gereken vazifesidir. Bize göre en büyük sanatkâr, sanatsal bir ruh ile estetik yaşamı hayatında amaç edinmiş insanı yetiştirebilen kişidir.

Kaynakça

Aksoy, Duygu. *Çağdaş Din Felsefesinde Estetik ve Sanat*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010.

Akyüz, Hüseyin. *Nebevi Öğretide Estetik Anlayış*. Ankara: Fecr Yayınları, 2016.

Aydoğan, İsmail. *Kültür Temelli Eğitim*. Ankara: Harf Yayınları, 2016.

Bakırcıoğlu, Rasim. *Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Anı Yayıncılık, 2012.

Balamir, Bünyamin. *Sanat Eğitiminde Özgürlük ve Özgünlük*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.

Celaleddin er-Rumi, Mevlâna. *Mesnevi*. İstanbul: Mili Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991.

Çağbayır, Yaşar. *Ötüken Türkçe Sözlük*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2007.

Çınar, İkram. *Sınıf Yönetimi*. Ankara: Eğiten Kitap, 2014.

Demir, Ömer. *Din Eğitiminde Estetik*. Ankara: Gece Kitaplığı, 2018.

Demirel, Özcan. *Eğitimde Yeni Yönelimler*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık, ts.

Edwards, John. *Bilinçli Yaşamın Sırları*. İstanbul: Çağdaş Matbaası, 1993.

Ersoy, Ayla. *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık, 1995.

---

[71] Olcay Tekin Kırışoğlu, *Sanatta Eğitim-Görmek, Anlamak, Yaratmak* (Ankara: Demircioğlu Matbaacılık, 1991), 38.

[72] Yaşar Fersahoğlu-Mehmed Akif Demir, *Din Eğitim ve Öğretiminde Duygu Eğitimi* (İstanbul:onyekç Çamlıca Yayınları, 2012), 146.

[73] Özcan Demirel, *Eğitimde Yeni Yönelimler* (Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık, ts.), 107.

Farabi, Ebu Nasr. *el-Medinetü'l-Fazıla*. çev. Ahmet Arslan. Ankara: Semih Ofset, 1990.

Fersahoğlu, Yaşar- Demir, Mehmed Akif. *Din Eğitim ve Öğretiminde Duygu Eğitimi*. İstanbul: Çamlıca Yayınları, 2012.

Gazali. *İhyau Ulumi'd-din*. çev. Ahmet Serdaroğlu. İstanbul: Bedir Yayınları, 1974.

Gövsa, İbrahim Alaettin. *Bedii Terbiye Estetik Eğitimi*. Ankara: Elips Yayınları, 2012.

Gültekin, Tuba. "Sanat Eğitiminde Estetik Değerlerin Gelişimi Sürecinde Çocuk ve İletişim". *Akademik Bakış Dergisi* 24 (2011), 32-39.

Horner, Chris. *Felsefe Aracılığı ile Düşünme*. çev. Ahmet Arslan. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2001.

Işık, Aydın. *Din ve Estetik Felsefi Bir İnceleme*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2013.

İbn Sa'd, Ebu Abdullah Muhammed. *Kitabu't-Tabakati'l-Kebir*. Beyrut: Dâru Sadr, ts.

İbnü'l-Arabî, Muhyiddin. *Futuhat-ı Mekkiyye*. çev. Ahmet Şemsuddin. Beyrut: Daru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1999.

İmam Buhârî. *Sahihi* Buhârî*Muhtasarı Tecrîd-i Sarîh*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2020.

Kagan, Moıssej. *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*. çev. Kağan Aziz Çalışlar. İstanbul: Altın Kitaplar, 1982.

Kagan, S. Moıssej. *Estetik ve Sanat Notları*. çev. Aziz Çalışlar. İzmir: Karakalem Kitabevi, 2008.

Kara, Necati. *Kuran'da Beden Dili*. İstanbul: Bilge Yayınları, 2004.

Kur'an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir. haz. Hayrettin Karaman vd. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007.

Kavcar, Cahit. "Yeni Türk Edebiyati Öğretimi". *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)* 26/1 (06 Ağustos 2019), 29-38. https://doi.org/10.1501/Egifak_0000000526

Kırışoğlu, Olcay Tekin. *Sanatta Eğitim-Görmek, Anlamak, Yaratmak.* Ankara: Demircioğlu Matbaacılık, 1991.

Komisyon. *Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri için Estetik*. Ankara: MEB Devlet Kitapları, 2012.

Sağlam, Mevlüt. *Gazali Düşüncesinde Estetik*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013.

Sofuoğlu, Mehmet. *Sahih-i Buhari Tercümesi*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1987.

Tezcan, Mahmut. *Sanat Sosyolojisine Giriş*. Ankara: Anı Yayınları, 2000.

Timuçin, Afşan. *Estetik*. İstanbul: İnsancıl Yayınları, 1993.

Tunalı, İsmail. *Estetik Beğeni*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011.

Yıldırım, İbrahim. *İdealist ve Pragmatist Estetik*. Ankara: Aktif Düşünce Yayıncılık, 2014.

"Riyazu's Salihin, 1707 Nolu Hadis-Riyazus Salihin". Erişim 09 Kasım 2023. https://www.hadiskitaplari.com/riyazus-salihin/p/riyazus-salihin-1707-nolu-hadis

"Sünen-i İbni Mace". Erişim 11 Kasım 2023. https://www.hadiskitaplari.com/ibni-mace



KUR'AN ÖĞRETİMİ DERSLERİNDE SÖZ VE DAVRANIŞ ESTETİĞİ

SEMA GEYİN[1]

Özet

Müslümanlar, İslâm'ın ilk yıllarından itibaren Kur'an ile varoluşsal bir ilişki içine girmişlerdir ve bu ilişki çok sayıda estetik unsur barındırır. Müminler onu sadece okuyup anlamak, yaşamaya çalışmakla yetinmemişler güzel yazı ile yazmışlar, mushafı sayfa sayfa süslemişler, ellerine edeple alıp öpüp başları üzerine koymuşlardır. Kur'an öğretiminde de bu özen âzami sûrette kendini göstermektedir. "Tecvid, lugatte bir şeyi güzel yapmak, iyi ve güzel söylemek" demektir. Bir âyette Kur'an'ın tertîl ile okunması emredilir. Tertîl lugatte "Bir şeyin tam intizamlı ve düzenli olması, kusursuz, açık açık, hakkını vererek yapmak" gibi anlamlara gelmektedir. Görüldüğü üzere kıraat eğitiminin amacı okuyuşu güzelleştirmektir. Yani bu eğitimde esas olan icrâdır. Dolayısıyla Kur'an öğreticisi aynı zamanda bir sanat icracısı gibidir ve o hassasiyetle hareket etmelidir. Kur'an öğreticisinde sözlerine ve davranışlarına yansıyan, yaptığı işin her aşamasına sinen estetik bir kaygının olması kaçınılmazdır. Kılık kıyafetinden temizliğine, jest ve mimiklerinden konuşma tarzına, ahlâkî özelliklerine kadar her ayrıntı önemlidir. Sözün asıl sahibinin sözü ve onu insanlara öğretmek söz konusu olduğunda, her türlü edebi takınmak, sözünü ve tavrını güzelleştirmek için çaba harcamak daha fazla önem arz etmektedir. Bu çalışmada, toplumda her yaştan ve her seviyeden insanın muhatap olduğu Kur'an öğretimi dersleri, söz ve davranış estetiği bağlamın-

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Trakya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Kur'ân-ı Kerîm Okuma ve Kıraat İlmi Anabilim Dalı, Edirne Türkiye, semageyin@trakya.edu.tr, https://orcid.org/0000-0003-3170-6009.

da değerlendirilmiştir. Konu, öğreticinin özellikleri ve öğretilenin takdim edilişi açısından ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kur'an Öğretimi, Estetik, Öğrenci, Öğretici

AESTHETICS OF SPEECH AND BEHAVIOUR IN QUR'AN TEACHING LESSONS

Abstract

Muslims have had an existential relationship with the Qur'ân since the early years of Islam, and this relationship contains many aesthetic elements. Believers did not only read and understand it and try to apply it to their lives, they wrote it in beautiful script, decorated the Mushaf page by page, took it in their hands with dignity, kissed it and put it on their heads. This care in the teaching of the Qur'ân also shows itself to the maximum extent. "Tajwîd, in the dictionary, means to make something beautiful, to say good and beautiful words". In one verse, it is commanded to recite the Qur'ân in tartîl. Tartîl in the dictionary means "to do something in complete order and regularity, to do it flawlessly, clearly, openly, giving it its due". As can be seen, the aim of Qirâ'a education is to beautify reading. In other words, the main thing in this education is performance. Therefore, the Qur'ân teacher is also like an art performer and should act with that sensitivity. It is inevitable for the Qur'ân teacher to have an aesthetic concern that is reflected in his words and behaviours and permeates every stage of his work. Every detail is important, from clothing to cleanliness, from gestures and mimics to speech style and moral characteristics. When teaching the word of the original owner, it is important to adopt a highly polite manner and make an effort to improve one's vocabulary and behaviour. This study analyzes the Qur'ânic teaching lessons, which address people of all ages and social statuses, in the context of speech and behaviour aesthetics. The topic is examined based on the teacher's characteristics and the delivery of the content.

Keywords: Qur'ân teaching, Aesthetics, Student, Teacher

Giriş

Kökü itibariyle Grekçe olan estetik kelimesi, çağdaş Arapçada "ilmü'l-cemâl" olarak adlandırılır. Osmanlı aydınlarının ilm-i hüsn, hikmet-i bedâyi', bedîiyyât gibi ifadelerle de karşıladıkları estetik kelimesi, kısaca "güzellik bilimi" olarak tercüme edilmektedir. Bu ilim dalının güzelliğin mahiyeti, ilkeleri, sanatla ilgili değer yargıları, güzellik teorileri gibi konuları ele aldığı söylense[2] de aslında anlam alanı son derece geniştir. Estetik

---

[2] Beşir Ayvazoğlu, "İlmü'l-Cemâl", *TDV İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 22/146.

düşünce, Allah/Yaratıcı ile olan ilişkiden tutun da insanlar, diğer canlılar hatta maddeyle ilişkiye kadar her alanda kendini göstermektedir.

Allah, yarattığı her şeyi estetik bir şekilde yaratmıştır. Örneğin bir portakalı ele alalım. Kabuğunun rengi, kokusu, soyulduğu zamanki dilim dilim yemeye hazır görüntüsü, damakta bıraktığı o muhteşem lezzet nasıl da estetik unsurlar barındırır! Yaratan isteseydi, bedenimize fayda sağlayacak şeyi bütün bu estetik unsurları yerine getirmeden herhangi bir formda bize verebilirdi. Ama öyle yapmadı, tâbir câizse, süsleyip püsleyip karşımıza öyle çıkardı. Portakal örneğinde müşahhaslaştırmaya çalıştığımız gibi yaratılmış her şeyde aynı özeni görmek mümkündür. Geleneğimizde mahlûkat Allah'ın varlığını gösteren, O'nun güzel isimlerine işaret eden birer âyet olarak kabul edilir[3] ve temaşa edeni O'na götürür.[4] İsimleri güzel olan, güzel yaratan Allah,[5] insanı da en güzel şekilde yaratmış[6], onun yaşayacağı dünyayı da güzel olan şeylerle donatmış, onu temiz rızıklarla nimetlendirmiştir.[7] Dolayısıyla Allah, bize güzel olan üzerinden görünür. Âyetlerde dünya nimetlerinin insana süslendiği (زُيِّنَ), ancak asıl güzel olanın (حُسْن) Allah katında olduğu vurgusu yapılır.[8] *"O, hanginizin güzel işler yapacağını denemek için ölümü ve hayatı yarattı…"*[9] âyeti âdeta varlığın amacını güzellikle ilişkilendirir. Bu da Müslümanları yapacakları her işi güzel yapmaya davet eder. Allah kullarını mescide giderken giydikleri kıyafetten[10] diğer insanlarla konuşurken takındıkları tavra kadar her alanda güzel olanı tercih etmeleri konusunda teşvik eder. Zaten âyetler, hadisler ve Peygamberimiz'in sîreti bağlamında bir bütün olarak baktığımızda dinimizin "güzelliğe, güzel davranışa, güzel duymaya ve güzel yapmaya, güzel olanı güzel bir şekilde gerçekleştirmeye büyük önem verdiğini…"[11] görmemiz mümkündür.

Allah, Rahmân ismine izafe ettiği kullarını tanımlarken söz ve davranışlarındaki estetiğe vurgu yapar. Onların tevazu ile yürüdüğünü ve cahiller laf attığında "selam" deyip geçtiğini söyler.[12] Yani onlar, cahillere uymaz, kendi vakarlarını korurlar.

---

3 Ramazan Barman, *Kur'an'a Göre Estetik* (Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2020), 49.

4 Turan Koç, *İslâm Estetiği* (İstanbul: İsam Yayınları, 2022), 94.

5 el-Haşr 59/24.

6 et-Teğâbun 64/3.

7 el-Mü'min 40/64.

8 Âl-i İmrân 3/14.

9 el-Mülk 67/2.

10 el-A'râf 7/31.

11 Koç, *İslâm Estetiği*, 11.

12 el-Furkān 25/63.

Sözü yaratan, söz söylemeyi öğreten Allah[13], insana o sözü nasıl söylemesi hatta nasıl söylememesi gerektiğini de öğretmiştir. Âyetlerde muhataba göre kavl-i leyyin (yumuşak ve faydalı söz)[14], kavl-i ma'ruf (uygun ve olumlu söz)[15], kavl-i sedîd (sağlam ve doğru söz)[16], kavl-i tayyib (hoş söz)[17], kavl-i adl (dengeli söz)[18], kavl-i meysûr (kolaylaştırıcı söz)[19], kavl-i beliğ (açık söz)[20], kavl-i kerîm (saygılı söz)[21], kavl-i hasen (güzel söz)[22] emredilirken; kavl-i su' (kötü söz)[23], kavl-i münker (çirkin söz)[24], kavl-i zuhruf (çeldirici, süslü söz)[25], kavl-i lahn (eğri söz)[26], kavl-i zûr (yalan söz)[27] yasaklanmakta ve yerilmektedir.[28] İnsana mükâfat yurdu olarak vadedilen cennetin özelliklerinden biri de orada yalan ve boş söze yer olmamasıdır.[29] Burada, sanki dünyada yalan ve boş sözü hayatımızdan çıkarırsak cennet-âsâ bir hayat yaşayabileceğimiz vurgusu vardır. Belli ki dünya hayatını güzelleştirmenin yollarından biri de *"İnsanlarla güzel konuşunuz."*[30] emrine uymaktır. Yûnus Emre'nin dediği gibi: "…Kişi bile söz demini/Demeye sözün kemini/Bu cihan cehennemini/Sekiz uçmağ ede bir söz…"

Söz ve davranışı birbirinden ayırmak zordur. Sözler davranışları, davranışlar sözleri etkiler. Dolayısıyla sözü güzel olmayanın davranışında, davranışı güzel olmayanın sözünde güzellik aramak boş bir uğraş olur. Eskilerin ifadesiyle, "üslûb-u beyân aynıyla insan".[31] Şu âyetler sözün davranışa etkisini açıkça gösterir: *"Ey îmân edenler! Allah'tan sakının ve (daima) sedid (sağlam/düzgün/ doğru) söz söyleyin ki, Allah sizin işlerinizi düzeltsin/amellerinizi gü-*

---

13 er- Rahmân 55/4.
14 Tâhâ 20/42-44.
15 en-Nisâ 4/5.
16 en-Nisâ 4/9.
17 el-Hac 22/24.
18 el-En'âm 6/152.
19 el-İsrâ 17/28.
20 en-Nisâ 4/63.
21 el-İsrâ 17/23.
22 el-Bakara 2/83.
23 en-Nisâ 4/148.
24 el-Mücâdele 58/2.
25 el-En'âm 6/112.
26 Muhammed 47/30
27 el-Hac 22/30.
28 Kavramlarla ilgili detaylı açıklamalar için bk. Esra Hacımüftüoğlu, "Kur'an-ı Kerîm'de Mü'minlerin Ağız ve Söz Disiplini", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 42 (2014), 209-244.
29 en-Nebe 78/35; el-Vâkıa 56/24.
30 el-Bakara 2/83.
31 Mehmet Görmez, "Kur'an-ı Kerim'in Işığında Söz ve Davranış Estetiği", *Diyanet Aylık Dergi* 189 (2006), 7.

zelleştirsin ve günahlarınızı bağışlasın..."[32] Âyetlerde mü'min tanıtılırken onun boş ve anlamsız sözlerden yüz çevirdiğine de vurgu yapılır.[33]

Dine dair olan tüm eğitimlerde amaçlanan güzele ulaşmaktır. Din eğitiminde temel amaç davranışı güzelleştirmek, kıraat eğitiminde ise okuyuşu güzelleştirmektir. Kur'an okumanın estetikle olan bağlantısı tecvid ilminin temel kavramlarının kelime anlamlarına bakılarak bile kurulabilir. "Kur'an okuma usûlü" diye tanımlayabileceğimiz, kelime anlamı, "bir şeyi güzel yapmak, süslemek"[34] olan tecvide - تَجْوِيد -"tilâvetin süsü ve kıraatin ziyneti" denilmektedir.[35] Tertil- تَرْتِيل- kelimesi lugatte, bir şeyin düzenli, tertipli olması demektir; sözün tertîli onun en güzel şekilde söylenmesi, hoş, latif olmasıdır.[36] Yani estetik değeri dinden, dinin temel kaynağı olan Kur'an eğitiminden uzak düşünmek mümkün değildir. Zaten, sözün asıl sahibinin "en güzel" olan sözü[37] ve onu insanlara öğretmek söz konusu olduğunda, her türlü edebi takınmak, sözünü güzelleştirmek için çaba harcamak daha da önemli bir hale gelmektedir.[38] Bu önemine binaen çalışmamızda Kur'an öğretimi dersleri, söz ve davranış estetiği bağlamında değerlendirilmiştir. Konu klasik literatürde daha çok ilim, âlim, talebe, ilmin âdâbı, hoca ve talebe ilişkilerinin nasıl olması gerektiği ve benzeri alt başlıklar hâlinde incelenmiştir.[39] Yakın dönemde ise genel olarak İslâm'da estetik, söz ve davranışlarda estetik tavır gibi genel konuların yanında[40] Kur'an dersleri özelinde konuya yaklaşan çalışmalar da yapılmıştır.[41] Bu bildiri hazırlanırken ilgili literatür taranmış,

---

32 el-Ahzâb 33/70-71.

33 el-Mü'minûn 23/3.

34 Muhammed b. A'la b. Ali el-Faruki el-Hanefi et-Tehanevi, "Tecvid", *Mevsuatu Keşşafu Istılahati'l-Fünun ve'l-Ulum*, ed. Refik el-Acem (Beyrut: Mektebetü Lübnan, 1996), 386.

35 Yavuz Fırat, *Tecvîd ve Kıraat İlmi Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Hacıveyiszade İlim ve Kültür Vakfı, 2018), 70.

36 Almaany, "رَتَّلَ», (Erişim, 16.09.2023)

37 "*Allah, sözün en güzelini .... indirmiştir...*" ez-Zümer 39/23.

38 Görmez, "Kur'an-ı Kerim'in Işığında Söz ve Davranış Estetiği", 8.

39 Gazzâlî, Ebu Hamid Huccetü'l-İslâm Muhammed b. Muhammed, *İhyâü Ulûmi'd-Dîn*, çev. Ahmed Serdaroğlu (İstanbul: Bedir Yayınevi, 1974); İbn Haldûn, Ebu Zeyd Veliyüddin Abdurrahman b. Muhammed, *Mukaddime* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1996); Bedruddin Sadullah İbn Cemâa, *İslâm Geleneğinde Öğretmen-Öğrenci Eğitim-Öğretim Adabı*, çev. Muhammed Şevki Aydın (İstanbul: Marifet Yayınları, 1998); Ebû Abdullah Muhammed b. Sahnûn Abdisselâm b. Saîd Tenûhî Kayrevânî İbn Sahnun, *Eğitim ve Öğretimin Esasları Adabu'l-Muallimin* (İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 1996).

40 Örnek olarak bk. Koç, *İslâm Estetiği*; Barman, *Kur'an'a Göre Estetik*; Ömer Demir, *Din Eğitiminde Estetik* (Ankara: İlâhiyât, 2015); Görmez, "Kur'an-ı Kerim'in Işığında Söz ve Davranış Estetiği"; Hacımüftüoğlu, "Kur'an-ı Kerîm'de Mü'minlerin Ağız ve Söz Disiplini".

41 Örnek olarak bk. Mehmet Adıgüzel, "Kur'an Öğretim Metotları ve Öğreticilik Vasıfları", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 19 (2003), 190-214; Abdullah Adıgüzel vd., "Hafız İmam Hatip Ortaokullarındaki Hafızlık Eğitimine İlişkin Öğretici ve Öğrenci Görüşleri", *Elektronik*

ayrıca konuyu açıklamak sadedinde çeşitli ansiklopedi ve sözlüklere de başvurulmuştur. Kapsamlı bir konu olan söz ve davranış estetiği, Kur'an dersi özelinde hem öğreticinin özellikleri hem de öğretilenin takdim ediliş şekli açısından ele alınmıştır.

1. Öğreticinin Özellikleri Açısından

Öğreticinin özellikleri derken kılık kıyafetinden ahlâkına kadar geniş bir yelpazeden bahsetmek gerekmektedir. Zira insan bir bütündür ve bu bütünlük içinde anlamlandırılır. Kişinin ilmî vüs'ati hangi seviyede olursa olsun hâli ve kavli ile insanlar üzerinde menfi bir etki bırakıyorsa insanların onun ilminden istifade etmesi zordur.

Bir öğreticide öncelikli olarak aranan özellikler ihlâs ve samimiyettir.[42] Her amele değer katan bu özellik Kur'an öğreticisi için elzemdir. Zira muhataba ilk sirâyet edecek olan şey ihlâstır. İhlâs, öğreticiyi nefsî dürtülerinden uzaklaştırarak öğretme aşkı ve şevki verecek ve sürecin sağlıklı bir şekilde ilerlemesini sağlayacaktır. Klasik eğitimcilerimizden olan İbn Cemâa (öl. 733/1333) bir öğreticinin nasıl olması gerektiğini hocalık ve öğrencilik âdâbından bahsettiği kitabında özetle şunları söylemiştir: Öğretici, insanların arasında veya yalnız kaldığında Allah'tan korkmalı, sahip olduğu ilmin şerefini korumak için onu dünyevî çıkarlarına alet etmemeli, olabildiğince zâhidâne bir hayat yaşamalı, namazlarını cemaatle kılıp insanları iyiliğe teşvik edip kötülükten uzaklaştırmak için çabalamalı, farz, vacip veya nafile her türlü ibadeti yapma konusunda sebatkâr olmalı, güler yüzlülük, cömertlik, affedicilik gibi güzel ahlâkî erdemlerle donanmalı; bir yanlış gördüğünde bunu incitmeden, şefkatle düzeltmeli, haset, zulüm, kibir gibi kötü hasletlerden uzaklaşmalı, ilim elde etme ve onu öğretme konusunda çalışkan ve gayretli olmalıdır.[43]

Sosyal Bilimler Dergisi 17/68 (24 Ekim 2018), 1453-1475; Yusuf Alemdar, "İlahiyat Fakültelerinde Kur'an Dersleri ile İlgili Problemler ve Çözüm Önerileri", *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 12/1 (2008), 177-212; Abdullah Benli, "İlahiyat Fakültelerinde Yürütülen Kur'an Okuma ve Tecvid Dersleri İçin Bir Program Önerisi", *Bilimname* 28/1 (2015), 125-165; Nazife Vildan Güloğlu, "Kıråat-i Seb'a İmamlarının Sîretleri Bağlamında Bir Kur'an Öğreticisinin Sahip Olması Gereken Özellikler", *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 9/1 (30 Haziran 2022), 138-163; Recep Koyuncu, "İdeal Kur'an Öğretimi: Sorunlar ve Çözüm Önerilerine İlişkin Bir İnceleme", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 49 (2020), 291-324; Ali Öge - Ayşe Pehlivan, "Nitelik Bağlamında Kur'an Tilâvetinin Keyfiyeti ve Eğitimi Üzerine Bir İnceleme", *Journal of Analytic Divinity* 5/2 (2021), 49-73.

42 Öge-Pehlivan, "Nitelik Bağlamında Kur'an Tilâvetinin Keyfiyeti", 62.

43 İbn Cemâa, *İslâm Geleneğinde Öğretmen-Öğrenci Eğitim-Öğretim Adabı*, 51-64.

Kılık kıyafetin söz konusu edilmesi ilk bakışta çok gerekli gibi gelmese de özellikle günümüzde, görselliğin bu kadar önemli sayıldığı bir dönemde dikkate alınması gerekmektedir. Temiz ve şık giyinmiş, oturmasını kalkmasını bilen, jest ve mimiklerini yerli yerinde kullanan bir hoca daha işin başında öğrencinin dikkatini çekecek ve öğrenciyi verdiklerini almaya hazır hale getirecektir. Konuyla ilgili yapılan çalışmalarda hocanın bu yönü özellikle vurgulanmaktadır.[44]

İlahiyat fakültesi öğrencileri arasında Kur'an dersi özelinde yapılan bir ankette çıkan sonuçlar düşündürücüdür. Bu çalışmaya göre öğrencilerin dersi sevmemesinin en önemli sebeplerinin başında öğreticinin bizzat kendisi gelmektedir.[45] Yine aynı çalışmada ilahiyat fakültelerine gelen hafızların bir kısmının hafızlıklarını gizlediklerinin ya da geliştirmek istemediklerinin tespit edildiği, bunun sebebi sorulduğunda öğrencilerin, hafızlık eğitimi esnasında Kur'an kurslarında yaşadıkları nahoş anılardan dolayı bu sıfatla anılmak istemedikleri cevabını verdikleri aktarılmaktadır.[46] Konuyla ilgili yapılan başka çalışmalar özellikle hafızlık yaptıran kurslarda öğrencilerin dayağa, şiddete, tehdide, aşağılanmaya, ayrımcılığa maruz kaldığını doğrulamaktadır.[47] Öğreticilerin bu tavırları da öğrencileri Kur'an'dan ve dahî Kur'an ahlâkından uzaklaştırmaktadır.

Gerek konuyla ilgili yapılan çalışmalar gerekse kendi öğrencilik ve öğreticilik tecrübelerimden yola çıkarak diyebilirim ki, hocanın aşırı sert, otoriter olması ne kadar sakıncalıysa aşırı yumuşak ve disiplinden uzak olması da o kadar sakıncalıdır. Bu ikisi arasında orta yolu bulmak, ciddiyet ve disiplinle, bir sanatçı titizliğiyle derslere yaklaşmak hem ders verimliliği hem öğrencinin derse ve hocaya yaklaşımı hem de aslında hocanın öğrencileriyle ilişkisinin sağlıklı olabilmesi açısından daha etkili olmaktadır. Zira öğreticilik bir sanat, öğretici sanatkâr, öğrenci de sanat eseridir.[48] Bakış açısını bu minval üzere değiştirmek davranışı da değiştirecektir. Bir sanatkârın sanatını bozacak bir şey yapmaması gibi öğretici de öğrencisini incitecek, ona zarar verecek tavır ve davranışlardan kaçınacak, kendi eserine zarar vermeyecektir.

---

[44] Koyuncu, "İdeal Kur'an Öğretimi", 302. Öge - Pehlivan, "Nitelik Bağlamında Kur'an Tilâvetinin Keyfiyeti ve Eğitimi Üzerine Bir İnceleme", 63. Adıgüzel, "Kur'an Öğretim Metotları ve Öğreticilik Vasıfları", 204.

[45] Alemdar, "İlahiyat Fakültelerinde Kur'an Dersleri", 191.

[46] Alemdar, "İlahiyat Fakültelerinde Kur'an Dersleri ", 200.

[47] Adıgüzel vd., "Hafız İmam Hatip Ortaokullarındaki Hafızlık", 1469-1471.

[48] Adıgüzel, "Kur'an Öğretim Metotları ve Öğreticilik Vasıfları", 201. İbn Haldûn (öl. 808/1406) da *Mukaddime*' de öğretimin bir meslek ve sanat olduğundan bahseder. Bk. İbn Haldûn, *Mukaddime*, 2/442-452.

Kur'an'da Peygamberimize hitaben *"… Şayet sen kaba, katı yürekli olsaydın, hiç şüphesiz etrafından dağılıp giderlerdi…"*[49] denmesi bizlere durmamız gereken noktayı göstermektedir. Kur'an Hz. Peygamber'in ümmetiyle ilişkilerinden bahsederken, *"…sizin sıkıntıya uğramanız ona çok ağır gelir, O, size çok düşkün, müminlere karşı çok şefkatlidir, merhametlidir,*[50]*"* der. Bu âyet de öğreticiler için kılavuz niteliğindedir. Âyetteki şefkat ve merhamet vurgusu dikkat çekicidir. Öğrencinin bir birey olduğu, bir kişiliğinin olduğu ve buna saygı gösterilmesi gerektiği unutulmamalıdır.[51] Kur'an öğrenmek için camiye veya kursa başlayıp orada maruz kaldığı bir dayak ya da bir azarlama yüzünden bir daha gitmeyen ve yaşlılık zamanına veya hayatının sonuna kadar öğrenecek fırsatı bir daha bulamayan insanlar duymuşsunuzdur. Benim babaannem böyleydi mesela. Küçükken Kur'an öğrenmek için gittiği camide ilk gün hoca sıra dayağına çekince bir daha camiye gitmediğini anlatırdı. Daha sonra liseye giderken Kur'an okumayı ona ben öğretmiştim. Kur'an kursu öğreticiliği yaptığım zamanlarda da bu tarz hikayeleri çok dinledim. Aynı yaklaşımın bugün de izlerini görmek çok üzücü. Bununla ilgili bir öğrencimin söylediklerini size aktarmak isterim. Öğrenci yatay geçişle geldi. Geldiği okuldaki hocanın, okuyuşu zayıf olan öğrencilerle dalga geçtiğini, herkesi ağlattığını, son derece kaba ve sert biri olduğunu bu yüzden de derse girmeyerek o dersi alta bıraktığını söyledi. Böyle bir tavrın Kur'an hocasına yakışmıyor olması şöyle dursun, Müslüman olan kişinin ahlâkıyla bağdaşmayacağı müsellem bir gerçektir. Bir Kur'an hocasında öncelikle görünmesi gereken şey Kur'an ahlâkı olmalıdır. Kılık kıyafetinin temizliği ve düzgünlüğü, davranışları, zarafeti, vakur duruşu, samimiyeti ile öncelikle kendini sevdirmelidir ki öğrenci onun şahsında Kur'an'ı da sevsin.[52] Kişiliğine, izzet-i nefsine saygı gösterilmeyen, üzerinden egoların tatmin edildiği bir öğrenciye bir şey öğretilemeyeceği gibi onun istekle bir şeyler öğrenmesi de beklenemez. Dahası bu tavır öğretilen şeyle öğrenci arasına duvar örer. Çeldiricilerin özellikle gençlerin zihnini, gönlünü ele geçirdiği böyle bir vasatta- hangi seviyede olursa olsun- Kur'an öğrenmek kastıyla hocanın yanına gelen bir öğrenciye hoyrat davranıp onu geldiğine pişman etmek ciddi bir vebal altına girmektir kanımca. Yapabileceği onca şey varken Kur'an okumayı öğrenmek isteyen bir talebe el üstünde tutulmalı, takdir edilmeli ve yaptığı şeyin kıymeti hissettirilmelidir. Her şeye rağmen öğrencide olumsuz tavırlar da olacak-

---

49 Âl-i İmrân 3/159.

50 et-Tevbe 9/128.

51 Adıgüzel, "Kur'an Öğretim Metotları ve Öğreticilik Vasıfları", 200.

52 Alemdar, "İlahiyat Fakültelerinde Kur'an Dersleri", 209.

tır. Ancak hocalık, onları olgunlukla karşılamayı ve uygun bir üslûpla uyarmayı da muhtevîdir. Tecrübeyle sabittir ki samimiyetle yapılan uyarıları öğrenci dinlemekte ve gereğini genellikle yapmaktadır.

2. Öğretilenin Takdim Ediliş Şekli Açısından

Dünyanın en doğru, en gerekli şeyini de anlatıyor olsanız yanlış bir usûl kullanıyorsanız amacınıza ulaşmanız mümkün olmayacaktır. "Vusûlsüzlüğümüz, usûlsüzlüğümüzdendir," sözü bu durumu anlatmak için kullanılmıştır. Allah'ın sözü olan Kur'an'ı, onu doğru okumanın bilgisi olan, "tilâvetin süsü ve kıraatın zineti"[53] olarak bilinen tecvidi öğrenciye aktarırken teknik ve estetik unsurlara riâyet etmek son derece önemlidir. Kitaplarda çeşitli Kur'an öğretim yöntemlerinden bahsedilmektedir. Burada o yöntemleri tek tek ele almaktan ziyade uygularken gözetilebilecek estetik unsurlara dikkat çekmeye çalışacağız.

Derse giren bir hoca öncelikle konuşma üslûbuna dikkat etmelidir. Öğrenciyi ve öğrettiği konuyu emanet olarak görüp[54] emanetin hakkını en güzel şekilde verebilme gayretinde olmalıdır. Yüce Allah, diğer insanları kendi yoluna çağıran müminlere, *"hikmet ve güzel öğüt"* tavsiye etmekte hatta onlarla güzel mücadele edilmesi gerektiğini salık vermekte;[55] müşriklerin putlarına bile sövmeyi/dil uzatmayı doğru bulmamaktadır.[56] Hâl böyleyken Allah'ın Firavun gibi bir azgına dahî uygun gördüğü *"kavl-i leyyin"*i[57] öğrenciden esirgemek doğru olmayacaktır.

Klasik kitaplarımızda öğretmenin derse girmeden önce kendini mânen hazırlaması üzerinde özellikle durulmaktadır. Abdestini almalı, temiz ve şık giyinmeli, güzel kokular sürünmelidir. Vakti varsa iki rekât namaz kılmalı, öğrenci karşısına öyle çıkmalıdır. İmam Mâlik'in derse hazırlık amacıyla banyo yaptığı, güzel kokular sürünüp temiz kıyafetler giydiği ve ders bitimine kadar buhur yaktığı rivayet edilir. O, bunları Hz. Peygamber'in sözlerine duyduğu saygıdan dolayı yaptığını söylemektedir.[58] Hocanın kendisini hazırladığı gibi öğrenciyi de mânevî açıdan derse hazırlaması dersin etkisini artıracaktır. İbn Kesîr ve İmam Nâfi gibi âlimlerin derse başlamadan ön-

---

53 Fırat, *Tecvîd ve Kıraat İlmi Terimleri Sözlüğü*, 70.

54 Remzi Kaya, "Kur'an-ı Kerim'de Öğrenci ve Eğitimci Olarak Hz. Muhammed", *Afyon Kocatepe Üniversitesi İslâmi İlimler Fakültesi Dergisi* 1/1 (2018), 49.

55 en-Nahl 16/125.

56 el-En'âm 6/108.

57 Tâhâ 20/42-44.

58 İbn Cemâa, *İslâm Geleneğinde Öğretmen-Öğrenci Eğitim-Öğretim Âdâbı*, 64.

ce öğrenciye vaaz ettiği, onlara Kur'an öğrenmenin önemi, okumaya çalıştığı metnin Allah'ın kelâmı olduğuna dikkat etmesi gerektiği gibi hususları hatırlattığı ve öğrenciyi bu motivasyonla derse başlattığı anlatılır. Yine öğrenciyi düşünerek kıraat eğitimini kolaylaştırmanın eski kıraat imamlarının âdeti olduğunu da söylemek gerekmektedir.[59] Hz. Peygamber'in eğitim anlayışına baktığımızda onda aşağılamanın, sıkmanın, bıktırmanın, zorlamanın olmadığını, her şeyiyle örnek olduğunu, muhatabın seviyesine göre hitap edip özel durumlarını göz ardı etmediğini görmekteyiz. Bize *"güzel bir örnek"*[60] olarak sunulan Hz. Peygamber'in tebliğ ettiği Kitab'ı öğretirken yine onun yöntemlerini kullanmak önemli olsa gerektir.[61]

Kur'an dersi yapısı itibariyle her öğrenciyle tek tek ilgilenmeyi gerektirir. Klasik Kur'an öğretim yöntemleri olan sema, arz ve kıraat yöntemleri de ancak bire bir ilgilenerek uygulanabilir. Malum olduğu üzere her öğrencinin yeteneği ve hazır bulunuşluk düzeyi farklıdır. Özellikle son yıllarda ilahiyat fakültelerinde hiç tecvid bilmeyen, önceden harflerin mahreç ve sıfatlarıyla ilgili bir çalışma yapmamış olan öğrencilerin sayısı artmıştır. Seviye sınıfları da yapılamayınca hafız öğrenciler ve tecvid bilmeyenlerin aynı sınıfta ders alması gerekmektedir. Bu durumda bilmeyenlerin şevkini kırmamak, onları ümitsizliğe düşürecek davranışlardan sakınmak ve sürekli motive etmek önemli hâle gelmektedir. Öğrenci derste okuduğunda durumuyla ilgili olarak onu bilgilendirmeli, iyiye giden ve düzelmesi gereken yönlerini lisan-ı münasip ile söylemeli; hoca, ahlâkıyla, merhametiyle öğrencilere örnek olmalıdır. Ancak, özellikle ilahiyat fakültesi öğrencileri söz konusu olduğunda bu merhametin dengeli olması önemlidir. Zira öğrenci mezun olunca Kur'an öğreticisi olacağı için onu kıraatini düzeltmeden, öğreticilik yapabileceği yeterli bilgi ve beceri düzeyine erişmeden geçirmek, öğrenciye de onun gelecekteki öğrencilerine de iyilik olmayacaktır.[62] Bu arada Kur'an okuma konusunda bilgili ve yetenekli öğrenciler de ihmal edilmemeli, yeteneklerinin farkına varmaları ve bu yeteneklerini geliştirmeleri konusunda teşvik edilmelidirler.[63]

---

59 Güloğlu, "Kırâat-i Seb'a İmamlarının Sîretleri Bağlamında", 153-154.

60 el-Ahzâb 33/21.

61 Muhammed Şevki Aydın, "Muallim Peygamber", *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 14/9 (1996), 57-64; Koyuncu, "İdeal Kur'an Öğretimi"; Kaya, "Kur'an-ı Kerim'de Öğrenci ve Eğitimci Olarak Hz. Muhammed".

62 Benli, "İlahiyat Fakültelerinde Yürütülen Kur'an Okuma ve Tecvid Dersleri", 135-138.

63 Alemdar, "İlahiyat Fakültelerinde Kur'an Dersleri", 211.

İhyâü Ulûmi'd-Dîn adlı eserinin ilim bahsinde bir öğreticide bulunması gereken özellikleri ayrıntılarıyla anlatan Gazzâlî (öl. 505/1111) özetle şunları söylemiştir:

1. Hoca, öğrencilerine babanın evladına olan şefkati gibi şefkatli davranmalıdır.

2. Muallim, öğretim esnasında Peygamberimiz gibi davranmalı, herhangi bir ücret, mükafat hatta teşekkür bile beklememelidir. "İlim ile mal isteyen nâlinlerinin altını kendi yüzüyle temizleyen gibidir ki hizmet olunanı hizmetçi, hizmetçiyi de hizmet olunan yerine koymuş olur."

3. Muallim, ilmin incelikleri ve edebi, tahsil etmesi gereken ilimler, ilmin gayesi gibi konularda talebeye nasihatte kusur etmemelidir.

4. Muallim, öğrencisini tahkir ederek değil, îmâ ve şefkat yoluyla kötü huylarından uzaklaştırmalıdır. Çünkü kusuru açıkça söylemek sahibini arsızlaştırır ve kötülüğü işlemeye teşvik eder.

5. Öğretici, uzman olduğu alan dışındaki ilim dallarını yermemelidir. Mesela, tefsirle uğraşan kelamı, kelam ile uğraşan fıkhı kötü görmemeli ve göstermemelidir.

6. Öğrenciye aklı ve kabiliyeti oranında bilgi vermeli, anlayamayacağı inceliklerden bahsetmemelidir.

7. Hoca bildiği ve öğrettiğiyle amel etmelidir ki kendisine duyulan güven kaybolmasın.

"Hoca ağaç, talebe ise gölge gibidir. Ağaç eğri olunca gölge doğru çıkar mı?... Âlimin günahtaki cezası cahilinkinden çoktur. Çünkü âlimin sürçmesiyle âlem sürçer."[64]

Sonuç

Söz ve davranışlar arasındaki uyum ve estetik, iletişimin sağlıklı olabilmesi açısından hayatî bir öneme sahiptir. Âyetler, her konuda olduğu gibi, bu konuda da insanları dengeli olmaya davet etmektedir.[65] Kur'an'da güzel söze güçlü bir vurgu vardır.[66] Güzel söz ve davranış her türlü ilişkide önemli olmakla beraber kendisi güzel olan Allah'ın kitabını O'nun halifesine öğretirken yine O'nun emrettiği gibi güzel davranarak bunu yapmak daha da önemli olmaktadır. Güzel davranış, motivasyonunu, karşımızdakine verdiğimiz değerden alır. Bu değeri sergilediğimiz davranış kalıplarıyla karşımız-

---

64 Gazzâlî, *İhyâü Ulûmi'd-Dîn*, 1/140-147.

65 Örnek olarak bk. Lokmân 31/18-19; el-Hucurât 49/2; el-İsrâ 17/110.

66 el-Bakara 2/263; el-İsrâ 17/86.

dakine göstermemiz, bunu da Allah rızası için yapmamız önemlidir. Dolayısıyla öğrenciye güzel davranmak hem öğrenciye hem de öğrettiğimiz şeye verdiğimiz değerle doğru orantılıdır diyebiliriz.[67] Söz ve davranışlarımızdaki estetik, okuduğumuz Kur'an'dan ne kadar nasiplendiğimizin de bir göstergesi kabul edilebilir. Öğreticilik, çok yönlü düşünmeyi ve davranmayı gerektiren, meslekî, ahlâkî, ilmî, amelî yeterlilikler gerektiren bir beceridir. Öğreticinin ihlâsı, hâli ve tavrı, kılık kıyafeti ve ahlâkı en az öğrettikleri kadar önemlidir. Zira samimiyetten uzak, alaycı, kırıcı, kaba tavırlar, sabırsızlık, azarlama gibi davranışlar bir şey öğretmek şöyle dursun öğrencide Kur'an'a ve tümüyle dine karşı bir önyargı oluşturabilir. Bu durum ise Kur'an öğretimi ile amaçladığımız şey değildir.

Öğreticinin öğretim esnasında da doğru usûlü doğru bir şekilde icra etmesi gerekmektedir. Gerekli bilgileri öğrenciye aktarırken tevazu, vakar ve sabırla yaklaşmalıdır. Hoca, öğrencinin seviyesine göre hitap etmeli, hatalarını rencide etmeden tatlı dil ve anlayışla düzeltmelidir. Eğitimciye yakışan, sahip olduğu ilmin edebini takınmak, güzel ahlâkıyla her açıdan öğrencilerine örnek olmaktır.[68] Bu konunun gerek klasik eserlerde gerekse günümüzde yapılan çalışmalarda varılan ortak bir kanaat olduğu söylenebilir.

Kaynakça

Adıgüzel, Mehmet. "Kur'an Öğretim Metotları ve Ögreticilik Vasıfları". *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 19 (2003), 190-214.

Adıgüzel, Abdullah vd. "Hafiz İmam Hatip Ortaokullarındaki Hafızlık Eğitimine İlişkin Öğretici ve Öğrenci Görüşleri". *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi* 17/68 (24 Ekim 2018), 1453-1475. https://doi.org/10.17755/esosder.363850

Alemdar, Yusuf. "İlahiyat Fakültelerinde Kur'an Dersleri ile İlgili Problemler ve Çözüm Önerileri". *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 12/1 (2008), 177-212.

Aydın, Muhammed Şevki. "Muallim Peygamber". *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 14/9 (1996), 57-64.

Ayvazoğlu, Beşir. "İlmü'l-Cemâl". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 22/146-148. İstanbul: TDV Yayınları, 2000. https://İslâmansiklopedisi.org.tr/ilmul-cemal

Barman, Ramazan. *Kur'an'a Göre Estetik*. Malatya: İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2020.

Benli, Abdullah. "İlahiyat Fakültelerinde Yürütülen Kur'an Okuma ve Tecvid Dersleri İçin Bir Program Önerisi". *Bilimname* 28/1 (2015), 125-165.

---

[67] Demir, *Din Eğitiminde Estetik*, 219-220.

[68] Konuyla ilgili detaylı değerlendirmeler için bk. Ali Yılmaz, "Tilâvet Âdâbı", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 27 (2007), 137-160.

Demir, Ömer. *Din Eğitiminde Estetik*. Ankara: İlâhiyât, 2015.

Fırat, Yavuz. *Tecvîd ve Kıraat İlmi Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Hacıveyiszade İlim ve Kültür Vakfı, 2018.

Gazzâlî, Ebu Hamid Huccetü'-lİslâm Muhammed b. Muhammed. *İhyâü Ulûmi'd-Dîn*. çev. Ahmed Serdaroğlu. 4 Cilt. İstanbul: Bedir Yayınevi, 1974.

Görmez, Mehmet. "Kur'an-ı Kerim'in Işığında Söz ve Davranış Estetiği". *Diyanet Aylık Dergi* 189 (2006), 5-8.

Güloğlu, Nazife Vildan. "Kırâat-i Seb'a İmamlarının Sîretleri Bağlamında Bir Kur'an Öğreticisinin Sahip Olması Gereken Özellikler". *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 9/1 (30 Haziran 2022), 138-163. https://doi.org/10.17859/pauifd.1091329

Hacımüftüoğlu, Esra. "Kur'an-ı Kerîm'de Mü'minlerin Ağız ve Söz Disiplini". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 42 (2014), 209-244.

İbn Cemâa, Bedruddin Sadullah. *İslâm Geleneğinde Öğretmen-Öğrenci Eğitim-Öğretim Adabı*. çev. Muhammed Şevki Aydın. İstanbul: Marifet Yayınları, 1998.

İbn Haldûn, Ebu Zeyd Veliyüddin Abdurrahman b. Muhammed. *Mukaddime*. 3 Cilt. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1996.

İbn Sahnun, Ebû Abdullah Muhammed b. Sahnûn Abdisselâm b. Saîd Tenûhî Kayrevânî. *Eğitim ve Öğretimin Esasları Adabu'l-Muallimin*. İstanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 1996.

Kaya, Remzi. "Kur'an-ı Kerim'de Öğrenci ve Eğitimci Olarak Hz. Muhammed". *Afyon Kocatepe Üniversitesi İslâmi İlimler Fakültesi Dergisi* 1/1 (2018), 20-56.

Koç, Turan. *İslâm Estetiği*. İstanbul: İsam Yayınları, 11. Basım, 2022.

Koyuncu, Recep. "İdeal Kur'an Öğretimi: Sorunlar ve Çözüm Önerilerine İlişkin Bir İnceleme". *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 49 (2020), 291-324. https://doi.org/10.17120/omuifd.782798

Öge, Ali - Pehlivan, Ayşe. "Nitelik Bağlamında Kur'an Tilâvetinin Keyfiyeti ve Eğitimi Üzerine Bir İnceleme". *Journal of Analytic Divinity* 5/2 (2021), 49-73.

Tehanevi, Muhammed b. A'la b. Ali el-Faruki el-Hanefi. *Mevsuatu Keşşafu Istılahati'l-Fünun ve'l-Ulum*. ed. Refik el-Acem. Beyrut: Mektebetü Lübnan, 1996.

Yılmaz, Ali. "Tilâvet Âdâbı". *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 27 (2007), 137-160.

Almaany. Erişim,16.09.2023. https://www.almaany.com



DİN KÜLTÜRÜ VE AHLÂK BİLGİSİ DERS KİTAPLARININ SANAT VE ESTETİK ÖĞRETİMİ YÖNÜYLE İNCELENMESİ

ALİ GÜL[1]

Özet

Din, dil, kültür gibi birçok unsurun sanatla yakından teması bulunduğu gibi din eğitiminin de sanatla ilişkisi vardır. Din eğitimi yoluyla sanat ve estetik ile ilgili bilgilerin öğretildiği derslerden biri de din kültürü ve ahlâk bilgisi (dkab) dersidir. Bu dersin işlenişinde kullanılan başlıca araç ise ders kitabıdır. Dkab ders kitaplarında sanat ve estetiğe dair içeriklerin ve aktarım biçimlerinin ele alınarak anlamlı sonuçlara ulaşılması önem arz etmektedir. Alanyazın incelendiğinde sanat ve estetik alanının din eğitimi yönüyle bu açıdan ele alınmamış olması eksiklik olarak görülmektedir. Bu çerçevede araştırmamızın temel problemini, dkab ders kitaplarında sanat ve estetik ile ilgili bilgilerin ele alınış şekli nasıldır? şeklinde belirleyebiliriz. Bu problem çerçevesinde, araştırmada yöntem olarak nitel araştırma deseninden literatür tarama modeli tercih edilmiştir. 4.-12. sınıflarda okutulan dkab ders kitaplarında yer alan sanat ve

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Samsun Üniversitesi, İlâhiyat Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, Din Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun Türkiye, **ali.gul@samsun.edu.tr**, **https://orcid.org/0000-0002-1016-5832**

estetiğe dair içerikler anlamlı bir bütün halinde sunulmuş, konunun ele alınış usûlünün değerlendirilmesinin yanında, içerik analizi yapılarak olumlu, olumsuz ve geliştirilmesi gereken yönleri tespit edilmiştir. Araştırma sonucunda dkab ders kitaplarında mimari, görsel, sözel ve işitsel alanda 252 adet sanatsal özelliğe sahip ögenin bulunduğu tespit edilmiştir. En fazla ögenin mimari alanda bulunduğu, bunu görsel, sözel ve işitsel alandaki sanatsal ögelerin takip ettiği görülmüştür. En fazla öge 12. sınıf ders kitabında iken en az içerik 8. sınıf ders kitabındadır. Sanatsal içerik çeşidi açısından en fazla içerik mimaride cami, mescid ve türbe; görsel sanatlarda hat; işitsel alanda davul; sözel alanda şiirdir. Görsel sanat alanı olarak en fazla içerik hat alanında lafzatullah, dinî sembol olarak Budizm sembolü, resim olarak Mehmet Akif Ersoy, mimari alanda en fazla yer verilen öge Kâbe, Mescid-i Nebevî, Mevlânâ Türbesi, Mescid-i Aksâ; sözel sanat alanında ise na't, Hz. Muhammed (s.a.v.) şiiri, ilâhi ve İstiklâl Marşı; işitsel sanat alanında davul, bendir, kudüm, ney, tambur olarak tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Din Eğitimi, Dkab Ders Kitabı, Sanat, Estetik

EXAMINATION OF RELIGIOUS CULTURE AND ETHICS COURSE BOOKS IN TERMS OF TEACHING ART AND AESTHETICS

Abstract

Just as many elements such as religion, language and culture are in close contact with art, religious education also has a strong relationship with art. In terms of religious education, the course in which the necessary knowledge about art and aesthetics is taught is Religious Culture and Moral Knowledge. The primary tools used in teaching this course are Religious Culture and Ethics textbooks. It is important to reach meaningful results by addressing the contents and forms of transmission of art and aesthetics in Religious Culture and Ethics books. When the literature is examined, it is seen as a deficiency that the field of art and aesthetics has not been discussed from this perspective in terms of religious education. In this context, we can state the main problem of our research as follows. How is art and aesthetic information handled in Religious Culture and Ethics books? Within the framework of this problem, the literature review model from the qualitative research design was preferred as the method in the research. 4th-12th The contents of art and aesthetics in the Religious Culture and Ethics textbooks taught in classrooms were presented as a meaningful whole, and in addition to evaluating the method of handling the subject, the positive, negative and aspects that needed to be improved were determined by content analysis. As a result of the research, there are 252 artistic elements in the architectural, visual, verbal and audi-

tory fields in dkab textbooks, the most elements are in the architectural field, followed by artistic elements in the visual, verbal and auditory fields, the highest number of elements are found in the 12th grade textbook, followed by It was observed that the 5th grade textbook followed, the least content was found in the 8th grade textbook, the most content in terms of the type of artistic content was mosques, masjids and tombs in architecture, calligraphy in visual arts, drums in the auditory field, and poetry in the verbal field. In the field of visual art, the most content is the word 'Lafzatullah' in the field of calligraphy, then the symbol of Buddhism as a religious symbol, Mehmet Akif Ersoy as a painting, and the most included element in the field of architectural art can be listed as Kaaba, Masjid al-Nabi, Mevlana Tomb, Masjid al-Aqsa. In the field of verbal arts, they can be listed as Na't, Prophet Muhammad (PBUH) poetry, Hymn and National Anthem. In the field of auditory arts, it has appeared as drum, bendir, kudüm, ney and tambur.

Keywords: Religious Education, Dkab Textbook, Art, Aesthetics

Giriş

Göklerin, yerin ve ikisinin arasında bulunan tüm varlıkların yaratılışındaki güzellikten ilham alan insanoğlunun elinden çıkan, güzel ve orijinal eserler, sanat ve estetiğin temelini oluşturmaktadır. Sanat, kişiden kişiye, toplumdan topluma, mekândan mekâna ve zamandan zamana değişse de "Allah güzeldir güzeli sever." düşüncesiyle güzelin peşinde olmaktır. İnsan yalnızca düşünen, üreten, inanan bir varlık değil, aynı zamanda bir sanat eseri meydana getiren varlıktır. Bir bakıma kişinin sanat ve estetik bakışı, insan-ı kâmil olma yolunda o kimseye yol gösterici olmaktadır.[2]

Güzeli anlama yolculuğu ve var edenin sabitelerini keşfetme çabası olan sanat, bir anlama faaliyeti olarak doğmuş ve gelişmiştir. İslâm sanatı ise bir temaşa etkinliği ve dünyayı güzelleştirme yürüyüşüdür. Bir anlamda İslâm estetiğinde sanat, hayatın içindedir. Çünkü bir sanat ait olduğu kültür evreninde anlam kazanır. O sanatın anlaşılabilmesi için o kültürün anlaşılması gerekir.[3] Sanat, ibadet neşvesiyle icra edilir.[4] İslâm sanatının temel kaynağı vahiydir. Vahiy, Hz. Muhammed'in nübüvveti ve sünneti, Medine'ye hicreti, İslâm sanatında belirleyici role sahiptir. Dört halife döneminde Bizans ve

---

2 Nusret Çam, *İslâm'da Sanat Sanatta İslâm* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2008).

3 Mustafa Uğur Karadeniz, *İslâm Sanatlarında Estetik, Güzeli Anlamak* (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2020), 30.

4 Osman Mutluel, *İslâm Sanatı* (Ankara: Otto Yayıncılık, 2017).

Sâsânî ile yakınlaşmalar, fetihlerle genişleyen topraklardaki etkileşim, İslâm sanatını şekillendiren temel âmillerdendir. Bu etkileşim, mimari, görsel sanatlar, mûsiki, şiir ve yazıda kendisini göstermiştir.[5] Dinin tabiatında olan sanat kimi zaman dinî değerleri de aşarak toplumun yeniden şekillenmesinde rol alabilir. Tarihin çeşitli zamanlarında meydana gelmiş sosyal olaylara bakıldığında, bu olayları sanatkârların harekete geçirdikleri veya şekillendirdikleri görülür. Sanat eserleri çoğu zaman ahlâkî, hukukî, örfî kuralları etkiler, değiştirir, dolayısıyla sosyal yapı da etkilenir.[6] Bu aynı zamanda sanat eğitiminin de bir ürünüdür. Sanat eğitimi, birey ve toplulukların sanatsal ve kültürel açıdan yetiştirilmesi, kültürel bilinçlendirme anlamına gelir. Sanata ve duyguların eğitimine önem veren okul ya da eğitim sistemlerinde, duygular eğitilirken, zihinsel yeteneklerin, düşüncenin, zekânın da geliştiği gözlenmektedir. Sanat, duygu ve düşünce arasındaki iç içe geçmiş bağlantıyı vurgularken, öğrenme ve gelişim sürecinin de etkin bir yardımcısıdır.[7] Din, dil, kültür gibi birçok unsurun sanatla yakından teması bulunduğu gibi din eğitiminin de sanatla kuvvetli bir ilişkisi mevcuttur.[8] Din eğitimi yönüyle sanat ve estetiğe dair gerekli bilginin öğretildiği ders, din kültürü ve ahlâk bilgisidir. Bu dersin işlenişinde kullanılan en önemli araç ise din kültürü ve ahlâk bilgisi ders kitaplarıdır. Din kültürü ve ahlâk bilgisi kitaplarında sanat ve estetiğe dair içeriklerin ve aktarım biçimlerinin ele alınarak anlamlı sonuçlara ulaşılması önem arz etmektedir. Alanyazın incelendiğinde sanat ve estetik alanın din eğitimi yönüyle bu açıdan ele alınmamış olması eksiklik olarak görülmektedir. Bu çerçevede araştırmamızın temel problemini şu şekilde belirtebiliriz: Din kültürü ve ahlâk bilgisi kitaplarında sanat ve estetik bilgilerin ele alınış şekli nasıldır?

1. Yöntem

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden literatür tarama modeli tercih edilmiştir. 4. sınıf, 5. sınıf, 6. sınıf, 7. sınıf, 8. sınıf, 9. sınıf, 10. sınıf, 11. sınıf ve 12. sınıfta okutulan din kültürü ve ahlâk bilgisi ders kitaplarında[9] yer alan sanat ve estetiğe dair içerikler incelenmiş, anlamlı bir bütün ha-

---

[5] Oleg Grabar, *İslâm Sanatının Oluşumu, çev. Nuran Yavuz* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998).

[6] Münife Betül Coşkun, *Türk-İslâm Sanatı Örneklerinden Mimarinin Din Eğitimindeki Yeri ve Fonksiyonları* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2002).

[7] Mutlu Erbay, "Sanat Eğitiminin Önemi", *Anadolu Üniversitesi Dergisi*, 18 (1997), 50.

[8] Ömer Demir, *Din Eğitiminde Estetik* (Ankara: İlâhiyat Yayınları, 2015).

[9] MEB Din Öğretimi Genel Müdürlüğü, *İlköğretim Din Kültürü ve Ahlâk Bilgisi Dersi (4, 5, 6, 7 ve 8. sınıflar) Ders Kitabı* (Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 2023).

linde sunulmuş, konunun ele alınış usûlünün değerlendirilmesinin yanında, içerik analizi yapılarak olumlu, olumsuz ve geliştirilmesi gereken yönleri tespit edilmiştir.

2. Bulgular

2.1. Dkab Kitaplarındaki Sanata ve Estetiğe Dair Ögelerin Niceliksel Dağılımı

Şekil 1: Dkab Kitaplarında Yer Alan Sanatsal İçeriğin Sanat Alanlarına Göre Dağılımı

Sanat Alanı	Mimari		Görsel		Sözel		İşitsel		Genel Toplam	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
	121	48%	72	29%	53	21%	6	2%	252	100

Dkab kitaplarında yer alan sanatsal içerikler alanlarına göre incelendiğinde %48'inin mimari (n=121), %29'unun görsel (n=72), %21'inin sözel (n=53), %2'sinin işitsel (n=6) alanda içeriklere yer verildiği görülmüştür.

Şekil 2: Dkab Kitaplarında Yer Alan Sanatsal İçeriğin Sınıflara Göre Dağılımı

Sanat Alanı	Sınıflar									Toplam
	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
İşitsel		6								6
Görsel	5	17	4	3	3	6	9		25	72
Mimari	8	17	15	12	3	16	10	8	32	121
Sözel	2	14	8	4	1	2	5	12	5	53
Genel Toplam	**15**	**54**	**27**	**19**	**7**	**24**	**24**	**20**	**62**	**252**
Yüzde	**6%**	**21%**	**11%**	**8%**	**3%**	**10%**	**10%**	**8%**	**25%**	**100%**

Dkab kitaplarında yer alan sanatsal içerikler sınıf düzeylerine göre incelendiğinde en fazla içeriğin 12. sınıfta bulunduğu 62 içeriğin %25'e tekabül ettiği, bunu %21 ile 5. sınıf ders kitabının takip ettiği, 6. sınıf ders kitabının %11 olduğu, 9. ve 10. sınıf ders kitabının %10 7. ve 11. sınıfların %8 olduğu görülmüştür.

Şekil 3: Dkab Kitaplarında Yer Alan Sanatsal İçeriğin Çeşidine Göre Dağılımı

Sanatsal İçeriğin Çeşidi	**Sınıflar**									**Genel Toplam**	
	4	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**		
Mimari										**n**	**%**
Cami	2	7	5			6	5	2	4	31	12,3%
Mescid	4	1	5	5	2	5	1	1	2	26	10,3%
Türbe		1	1	7		1	3		10	23	9,1%
Medrese		2				2			3	7	2,8%
Kilise								4		4	1,6%
Külliye		3								3	1,2%
Şehitlik			3							3	1,2%
Kubbe	1		1							2	0,8%
Mabet								1	1	2	0,8%
Müze									2	2	0,8%
Şadırvan	1	1								2	0,8%
Şifahane									2	2	0,8%
Tapınak									2	2	0,8%
Tekke						1			1	2	0,8%
Cem evi									1	1	0,4%
Çeşme		1								1	0,4%
Hamam		1								1	0,4%
Kütüphane									1	1	0,4%
Mektep									1	1	0,4%
Mezar						1				1	0,4%
Mezar taşı					1					1	0,4%
Minare							1			1	0,4%
Rasathane									1	1	0,4%
Ribat									1	1	0,4%
Görsel											
Hat	5	2	3	1	3	6	4		5	29	11,5%
Resim		4	3			1	2	5		15	6%
Dinî sembol									11	11	4,4%
Ebru		2					1			3	1,2%
Heykel									3	3	1,2%
Mahya		3								3	1,2%
Minyatür		1					1			2	0,8%
Çini		1								1	0,4%
Harita									1	1	0,4%
Hilye		1								1	0,4%
Portre		1								1	0,4%

Karikatür		1							1	0,4%
Tezhip		1							1	0,4%
İşitsel										
Davul		2							2	0,8%
Bendir		1							1	0,4%
Kudüm		1							1	0,4%
Ney		1							1	0,4%
Tambur		1							1	0,4%
Sözel										
Şiir	2	13	8	4	1	2	5	12	5	52	20,6%
Mâni		1								1	0,4%
Genel Toplam	**15**	**54**	**27**	**19**	**7**	**24**	**24**	**20**	**62**	**252**	

Dkab kitaplarında yer alan sanatsal içerik çeşidine göre incelendiğinde mimari alanda cami %12,3 (n=31), mescid (n=26) %10,3, türbe (n=23) %9,1; görsel sanatlar alanında hat (n=29) %11,5, resim (n=15) %6, diğer dinlerin sembolleri (=11) %4,4; işitsel sanat alanında davul (n=2) %0,8; sözel sanat alanında şiir (n=52) %20,6 yer almaktadır.

Şekil 4: Dkab Kitaplarında Yer Alan Sanatsal İçeriğin Ünitelere Göre Dağılımı

Sınıf	**Ünite**	**Enstrüman**	**Görsel**	**Mimari**	**Sözel**	**Genel Toplam**	
						n	**%**
4. Sınıf	Günlük Hayattaki Dinî İfadeler		1			1	0,4%
	İslâm'ı Tanıyalım		3	3		6	2,4%
	Güzel Ahlâk		1			1	0,4%
	Hz. Muhammed'i Tanıyalım			4	2	6	2,4%
	Din ve Temizlik			1		1	0,4%
	4. Sınıf Toplam		**5**	**8**	**2**	**15**	6,0%
5. Sınıf	Allah İnancı		2		2	4	1,6%
	Ramazan ve Oruç	2	3	3	2	10	4,0%
	Adap ve Nezaket		1			1	0,4%
	Hz. Muhammed ve Aile Hayatı		1		1	2	0,8%
	Çevremizde Dinin İzleri	4	10	14	9	37	14,7%
	5. Sınıf Toplam	**6**	**17**	**17**	**14**	**54**	21,4%

6. Sınıf	Peygamber ve İlâhi Kitap İnancı		1	3		4	1,6%
	Namaz			1		1	0,4%
	Hz. Muhammed'in (s.a.v.) Hayatı			4		4	1,6%
	Temel Değerlerimiz		3	7	8	18	7,1%
	6. Sınıf Toplam		**4**	**15**	**8**	**27**	10,7%
7. Sınıf	Melek ve Âhiret İnancı			1	1	2	0,8%
	Hac ve Kurban			4		4	1,6%
	Ahlâki Davranışlar		1	2	2	5	2,0%
	İslâm Düşüncesinde Yorumlar		2	5	1	8	%3,2
	7. Sınıf Toplam		**3**	**12**	**4**	**19**	7,5%
8. Sınıf	Zekât ve Sadaka			1		1	0,4%
	Din ve Hayat		1	2		3	1,2%
	Kur'ân-ı Kerîm ve Özellikleri		2		1	3	1,2%
	8. Sınıf Toplam		**3**	**3**	**1**	**7**	2,8%
9. Sınıf	Bilgi ve İnanç		3			3	1,2%
	Din ve İnsan		3	1		4	1,6%
	Gençlik ve Değerler			1		1	0,4%
	Gönül Coğrafyamız			14	2	16	6,3%
	9. Sınıf Toplam		**6**	**16**	**2**	**24**	9,5%
10. Sınıf	Allah İnsan İlişkisi		1		2	3	1,2%
	Hz. Muhammed ve Gençlik		1			1	0,4%
	Din ve Hayat		7	6	2	15	6,0%
	Ahlâkî Tutum ve Davranışlar			3	1	4	1,6%
	İslâm Düşüncesinde İtikadi, Siyasi ve Fıkhi Yorumlar			1		1	0,4%
	10. Sınıf Toplam		**9**	**10**	**5**	**24**	9,5%
11. Sınıf	Dünya ve Âhiret			1	5	6	2,4%
	Kur'an'a Göre Hz. Muhammed				5	5	2,0%
	Kur'an'da Bazı Kavramlar				2	2	0,8%
	İnançla İlgili Meseleler			2		2	0,8%
	Yahudilik ve Hristiyanlık			5		5	2,0%
	11. Sınıf Toplam			**8**	**12**	**20**	7,9%

12. Sınıf	İslâm ve Bilim		6	13		19	7,5%
	Anadolu'da İslâm		2	10	1	13	5,2%
	İslâm Düşüncesinde Tasavvufi Yorumlar		1	5	4	10	4,0%
	Güncel Dinî Meseleler		2			2	0,8%
	Hint ve Çin Dinleri		14	4		18	7,1%
	12. Sınıf Toplam		**25**	**32**	**5**	**62**	24,6%
Genel Toplam		**6**	**72**	**121**	**53**	**252**	**100%**

Dkab kitaplarında yer alan sanatsal içerik incelendiğinde görsel, mimari, sözel alandaki sanatsal içeriğin tüm sınıflara ve ünitelerin geneline dağıldığı görülmekle birlikte enstrüman bilgisinin sadece 5. sınıfta yer aldığı tespit edilmiştir. Bunun yanında bazı ünitelerde sanat ögelerine daha fazla yer verildiği görülmüştür. Bunlar 5. sınıf ders kitabında yer alan "Çevremizde Dinin İzleri" ünitesi (=37), 12. sınıfta yer alan "İslâm ve Bilim" (=19), "Hint ve Çin Dinleri" (=18), 9. sınıfta yer alan "Gönül Coğrafyamız" (=16), 10. sınıfta yer alan "Din ve Hayat" (=15) üniteleridir.

Şekil 5: Dkab Kitaplarında Yer Alan Sözlü Sanatsal İçeriğin Yazar Adlarına Göre Dağılımı

Sanatçı	**Sayı (n)**
Mehmet Akif Ersoy	6
Yûnus Emre	6
Ahmed-i Yesevî	2
Arif Nihat Asya	2
Aşık Veysel Şatıroğlu	2
Hoca Ahmed-i Yesevî	2
Mevlânâ	2
Mustafa Tatçı	2
Pîr Sultan Abdal	2
Abdullah Yaşar Erdoğan	1
Ahmet Murat Özel	1
Alevî-Bektaşî şiirleri	1
Bestami Yazgan	1
Cahit Sıtkı Tarancı	1
Gökhan Evliyaoğlu	1
Hasan Aycın	1
Haşim Baba	1

Hayrettin Karaman	1
Hüseyin İris	1
İbrahim Alâeddin Gövsa	1
İbrahim Şahidi	1
Koniçeli Kasım Paşa	1
Muhammed İkbal	1
Mustafa Özçelik	1
Necip Fazıl Kısakürek	1
Necmi Ünsal	1
Nuri Pakdil	1
Ömer Karaoğlu	1
Süleyman Çelebi	1
Teslim Abdal	1
Vahib Ümmi	1
Yahya Kemal Beyatlı	1
Ziya Gökalp	1
Genel Toplam	**50**

Dkab kitaplarında yer alan sözlü sanatsal içeriğin yazar adlarına göre incelendiğinde en fazla Mehmet Akif Ersoy (n=6) ve Yûnus Emre'nin (n=6) şiirlerine yer verildiği tespit edilmiştir.

Şekil 6: Dkab Kitaplarında Yer Alan Sanatsal İçeriğin Görsel Sanat Alanına Göre Dağılımı

Görsel Sanat Alanı	Görsel Sanat Künyesi	Genel Toplam
Hat	Hz. Allah	4
Dinî sembol	Budizm sembolü	3
Resim	Mehmet Akif Ersoy	3
Hat	Hz. Muhammed (s.a.v.)	2
Hat	Kelime-i Tevhid	2
Hat	el-Alîm	2
Resim	Hacı Bektâş-ı Velî	2
Hat	Hz. Ali	2
Ebru	Lale	2
Şiir kitap kapağı	Makâlât kitap kapağı	2
Mahya	Merhaba Ya Şehr-i Ramazan	2
Dinî sembol	Taoizm sembolü	2

Hat	Bakara-153	1
Hat	Besmele	1
Heykel	Brahma	1
Heykel	Buda heykeli	1
Hat	Cüz gülü	1
Dinî sembol	Devi	1
Resim	Dîvân-ı Hikmet kitap kapağı	1
Hat	Edep Ya Hû	1
Hat	el-Melîk	1
Hat	el-Muhsin	1
Hat	Esmâ-i Hüsnâ	1
Resim	Fârâbî	1
Hat	Güzel Söz Sadakadır.	1
Hat	Hilye-i şerif	1
Dinî sembol	Hinduizm sembolü	1
Mahya	Hoş Geldin On Bir Ayın Sultanı	1
Hat	Hüvallah	1
Hat	Hz. Âdem	1
Resim	İbn Sînâ	1
Resim	Anonim	1
Hat	Kelime-i şehâdet	1
Heykel	Konfüçyüs heykeli	1
Dinî sembol	Konfüçyüs sembolü	1
Heykel	Lou-tzo heykeli	1
Resim	Mehter takımı	1
Şiir kitabı	Mesnevî kitap kapağı	1
Resim	Osman Hamdi Bey- Kur'an tilaveti	1
Harita	Piri Reis dünya haritası	1
Hat	Ra'd 28	1
Hat	er-Rezzâk	1
Dinî sembol	Şiva	1
Hat	Tâhâ-114	1
Dinî sembol	Vişnu	1
Resim	Yûnus Emre	1
Şiir kitabı	Yûnus kitap kapağı	1
Anonim	Bilinmiyor	6
Genel Toplam		**72**

Dkab kitaplarında yer alan sanatsal içeriğin görsel sanat alanına göre dağılımı incelendiğinde en fazla görsel içeriğin hat sanatında Allah lafzı (n=4), dinî sembolde Budizm sembolü (n=3), resimde Mehmet Akif Ersoy resmi (n=3) olduğu tespit edilmiştir. Toplam 72 içeriğe yer verildiği görülmüştür.

Şekil 7: Dkab Kitaplarında Yer Alan Sanatsal İçeriğin Mimari Sanat Alanına Göre Dağılımı

Mimari Sanat Alanı	**Genel Toplam**
Kâbe	11
Mescid-i Nebevî	9
Mevlânâ Türbesi	6
Mescid-i Aksâ	5
Çanakkale Şehitliği	3
Selimiye Camii	3
Tac Mahal	3
Blagay Tekkesi	2
Hacı Bektâş-ı Velî Türbesi	2
Hoca Ahmed-i Yesevî Türbesi	2
İslâm Bilim Tarihi Müzesi	2
Ravza-i Mutahhara	2
Semerkand Medresesi	2
Sultan Ahmed Camii	2
Süleymaniye Camii	2
Abdülkādir-i Geylânî Türbesi	1
Ağlama Duvarı	1
Ahî Evran Türbesi	1
Bahâeddin Nakşibend Türbesi	1
Benüçhir Camii	1
Bayezid Camii ve Külliyesi	1
Bayezid Kütüphanesi	1
Buhara Camii	1
Bursa Nilüfer Cem Evi	1
Cağaloğlu Hamamı	1
Çifte Minare Medresesi	1
Çinili Sıbyan Mektebi	1
Divriği Ulucamii Şifâhâne	1

Ebû Hanîfe Türbesi	1
Endülüs İşbîliye Ulucamii	1
Ezher Camii	1
Fatih Camii ve Külliyesi	1
Gökmedrese	1
Hacı Bayrâm-ı Velî Camii	1
Hindu Tapınağı	1
Hüseyin Baykara Medresesi	1
III. Ahmed Çeşmesi	1
İmam Mâtürîdî	1
İmam Şâfiî Türbesi	1
İsmail Fakîrullah Rasathanesi	1
Karatay Medresesi	1
Kubâ Mescidi	1
Cami eklentileri	1
Kurtuba Ulucamii	1
Mâbed	1
Mary Katedrali	1
Mâtürîdî Türbesi	1
Muhammed Bahâeddin Nakşibend	1
Nesibe Hatun Şifâhânesi	1
Sahn-ı Semân Medresesi	1
Sanduka	1
Santra Orus Kilisesi	1
Sûse Ribâtı	1
Sveti Stefan Kilisesi	1
Şam Ümeyye Camii	1
Taishan Mabedi	1
Taş Mescid	1
Yenicami Şadırvanı	1
Bilinmiyor	22
Genel Toplam	**121**

Dkab kitaplarında yer alan sanatsal içeriğin mimari sanat alanına göre dağılımı incelendiğinde en fazla içeriğin Kâbe görseli (n=11), Mescid-i Nebevî (n=9), Mevlânâ Türbesi (n=6), Mescid-i Aksâ (n=5) olduğu görülmüştür. Toplamda 121 mimari içerik vardır.

Şekil 8: Dkab Kitaplarında Yer Alan Sanatsal İçeriğin Görsel Sözel Sanat Alanına Göre Dağılımı

Sözel Sanat Alanı	**Genel Toplam**
Na't	4
Hz. Muhammed (s.a.v.)	2
İlâhi	2
İstiklâl Marşı	2
Ramazan	2
Adı Güzel Kendi Güzel Muhammed	1
Adı Yok	1
Allah Birdir Peygamber Hak	1
Allah'ın Melekleri	1
Allah'ın Ülkesi	1
Anneler ve Kudüsler	1
Baba-Kız	1
Bayrak	1
Bir Yolcuya	1
Çanakkale Şehitliği	1
Dedem ve Ben	1
Ehl-i Beyt	1
Elhamdülillah	1
Hikmet	1
İncitme Gönül	1
Kara Toprak	1
Kur'an'a Sarıl	1
Mevlid	1
Münâcât	1
Safahat	1
Süleymaniye'de Bayram Sabahı	1
Tabut	1
Takva	1
Tevhid	1
Yalancı Dünyadan Konup Göçenler	1
Yaş Otuz Beş	1
Bilinmiyor	15
Genel Toplam	**53**

Dkab kitaplarında yer alan sanatsal içeriğin görsel sözel sanat alanına göre dağılımı incelendiğinde Na'tın ilk sırada yer aldığı (n=4), onu Hz. Muhammed (s.a.v.) (n=2), ilâhi (n=2), İstiklâl Marşı (n=2), Ramazan (n=2) şiirlerinin takip ettiği görülmüştür. Sözel sanat alanına dair toplamda 53 içerik vardır.

Şekil 9: Dkab Kitaplarında Yer Alan Sanatsal İçeriğin Görsel İşitsel Sanat Alanına Göre Dağılımı

İşitsel Sanat Alanı	**Genel Toplam**
Davul	2
Bendir	1
Kudüm	1
Ney	1
Tambur	1
Genel Toplam	**6**

Dkab kitaplarında yer alan sanatsal içeriğin görsel işitsel sanat alanına göre dağılımı incelendiğinde davul (n=2), bendir (n=1), kudüm (n=1), ney (n=1), tambura (n=1) yer verildiği görülmüştür. Toplamda 6 işitsel içerik ya da enstrüman tanıtan içerik vardır.

2.2. İçeriğe Dair Bulgular

2.2.1. Sanat ve Estetik Görsellerinin Künyelerinin Belirtilmesi

Ünite kapaklarında ve içerikte yer alan sanatsal içeriği bulunan görsellerin, cami ve mimari yapıların adlarının bulunmadığı görülmüştür. Sistematik olarak sanatsal içerik adları 10. ve 12. sınıf ders kitaplarında verilmiştir. Bu ayrıntının dinî sanat ve estetik alanında bilgi düzeyini arttıracağı ve dkab derslerinde öğretilmek istenen ögelerin daha iyi anlaşılmasını sağlayacağı düşünülmektedir.

2.2.2. Ünite-Konu-Metin ile Sanat ve Estetik Görsellerinin Uyumu

Dkab 4.-12. sınıf ders kitapları incelendiğinde ünite, konu, metin ve sanatsal içeriğe dair uyumsuzlukların var olduğu tespit edilmiştir. 4. sınıf ders kitabı 41, 78, 90. sayfalarda bulunan Kâbe görseli birbirinin benzeridir. Sayfa 78 ve 90'da bulunan Kâbe görselleri yapının tarihini ve İslâm'ın ilk yıllarını anlatırken metni desteklemek için sunulmuştur. Tarihî bir hadise akta-

rılırken güncel görsel kullanılması metin görsel uyumsuzluğu şeklinde değerlendirilebilir.

KÂBE HAKEMLİĞİ



Hz. Muhammed (s.a.v.) 35 yaşındayken Mekkeliler Kâbe'yi tamir etmeye karar verdiler. Çünkü Kâbe yangın ve sel gibi nedenlerle zarar görmüştü. Kâbe'nin yeniden inşası için gerekli tüm hazırlıklar tamamlandı. Kabileler arasında iş bölümü yapıldı ve herkes bu iş bölümüne göre çalışmaya başladı. Hz. Muhammed (s.a.v.) de bu tamir işine katıldı.

Kâbe'nin yeniden inşası bitip sıra Hacerü'l-Esved'i yerine koymaya gelince kabileler arasında anlaşmazlık çıktı. Hacerü'l-Esved, Kâbe'nin güneydoğu köşesine yerleştirilen ve kutsal kabul edilen siyah bir taştı. Her kabile bu siyah taşı kendisi yerleştirmek istiyordu. Anlaşmazlık neredeyse savaşa dönüşecekti. Sonunda yaşlı bir Mekkelinin yaptığı teklifi kabul ettiler; Kâbe'ye ilk gelen kişiyi hakem seçecekler ve onun verdiği karara uyacaklardı. Gelen kişi Hz. Muhammed (s.a.v.) idi. Onu gören herkes çok sevindi. Çünkü o Muhammedü'l-Emin'di. Kararında adaletsizlik yapmazdı. Durumu Hz. Muhammed'e (s.a.v.) anlattılar. Hz. Muhammed (s.a.v.) bu anlaşmazlığa çok akıllıca bir çözüm buldu; hırkasını yere serdi ve Hacerü'l-Esved'i üzerine koydu. Her kabileden bir temsilci hırkanın bir ucundan tuttu ve onu birlikte taşıdılar. Son olarak Hz. Muhammed (s.a.v.) taşı alarak yerine yerleştirdi. Bu şekilde çıkması muhtemel bir çatışmayı da engellemiş oldu. Bu olaydan sonra Mekkelilerin Hz. Muhammed'e (s.a.v.) olan sevgi ve saygıları daha da arttı.

(bk. İbn Hişam, es-Sîre, C I, s.204-211.)

Şekil 10: 4.sınıf 90. sayfa

OKUYALIM



KÂBE

Hz. Âdem'den (a.s.) sonra insanlar çoğaldı ve dünyanın farklı yerlerine dağıldılar. Filistin bölgesinde yaşayan Hz. İbrahim (a.s.), Allah'ın emriyle eşi Hz. Hacer'i ve oğlu Hz. İsmail'i (a.s.) Mekke şehrine getirdi. O zamanlar Mekke kurak bir vadiydi. Ağaç ve su yoktu. İnsanlar o bölgede yaşamıyordu. Kâbe'nin yeri de unutulmuştu. Hz. İbrahim (a.s.), eşini ve oğlunu Allah'ın (c.c.) emriyle burada bırakarak geri döndü. Bir süre sonra anne ile oğlunun yiyecek ve içecekleri tükendi. Hz. Hacer oğluna su aramak için koşuşturmaya başladı. Allah'a dua etti, yalvardı. Geri döndüğünde oğlu İsmail'in ayaklarının değdiği yerden suların aktığını gördü. Bu suya zemzem adı verildi. Zemzem suyunun çıkmasıyla birlikte Mekke'ye yerleşenlerin sayısı arttı. Anne ile oğlu da burada yaşamaya başladılar.



Bir gün Hz. İbrahim (a.s.) Mekke'ye eşini ve oğlunu ziyarete geldi. O ve oğlu, Allah'ın emriyle Kâbe'yi yeniden inşa ettiler. Artık Mekke insanların Allah'a (c.c.) ibadet ettikleri bir yer olmuştu. Hz. İsmail (a.s.) burada evlendi ve çocukları oldu. Zamanla Hz. İsmail'in (a.s.) soyundan gelen Kureyş kabilesi Mekke'ye hâkim oldu. Hz. Muhammed de (s.a.v.) Hz. İbrahim'in oğlu Hz. İsmail'in (a.s.) soyundandır ve Mekke'de dünyaya gelmiştir.

(bk. Sadettin Ünal, "Kâbe", TDV İslam Ansiklopedisi, C 24, s. 21-22.)

Şekil 11: 4. sınıf 78. sayfa



Şekil 12: 4. sınıf 90. sayfa

Benzer şekilde 4. sınıf 41. sayfa Mescid-i Nebevî'nin teşekkül dönemi anlatılırken güncel görsel kullanılması uyumsuzluk olarak değerlendirilebilir.



Şekil 13: 4. sınıf 41. sayfa

5. sınıf "Çevremizde Dinin İzleri" ünitesi 103. sayfada "Mimarimizde Dinin İzleri"ni gösteren yapılardan örnekler tanımlamasında "Cağaloğlu Hamamı"na yer verilmiştir. Cağaloğlu Hamamı mimari olarak dinî özelliği bulunmayan bir yapıdır. Bundan dolayı içerik ile uyumsuz görsel kullanıldığı düşünülmektedir.



Cağaloğlu Hamamı, İstanbul

Şekil 14: 5. sınıf 113. sayfa

2.2.3. Benzer Görsellerin Yinelenmesi

5. sınıf ders kitabı "Ramazan ve Oruç" ünitesinde üç mahya fotoğrafı ve mahyada verilen mesajın birbirinin benzeri olduğu görülmüştür. Birbirinden ayrı görseller yerleştirilmesinin ve farklı mesajlar içeren mahya görsellerinin kullanılmamış olmasının bu bölümü tekdüzeleştirdiği düşünülmektedir.



Şekil 15: 5. sınıf 38. sayfa



Şekil 16: 5.sınıf 43.sayfa



Şekil 17: 5. sınıf 47. sayfa

2.2.4. Sanat ve Estetik Özelinde Yoğunlaşan Üniteler

4-12. sınıf dkab ders kitaplarında sanat ve estetiğe dair içerikler yoğunlaşmış, sanat ve estetik alanını müstakil konu olarak ele alan ünite ve ünite alt başlıkları yer almıştır.

5. sınıf 5. ünitede yer alan "Çevremizde Dinin Etkileri" ünitesinde "Mimarimizde Dinin İzleri, Mûsikimizde Dinin İzleri, Edebiyatımızda Dinin İzleri" alt başlıkları bulunmaktadır. Bu ünitelerde sanat ve estetik alanının tezahürü olan mimari, mûsiki ve edebiyatın din ile temasından ortaya çıkan sanat ürünleri ele alınarak öğretim müfredatı içerisine yerleştirilmiştir.

9. sınıf "Gönül Coğrafyamız" ünitesinde sanat ve estetiğe dair konulara yer verilmiştir. Bu ünitede "İslâm ve Medeniyeti", "İslâm Medeniyetinin Farklı Coğrafyalardaki İzleri" alt başlıklarında İslâm medeniyetinin sanat alanındaki mirası ve farklı coğrafyalardaki tezahürleri ele alınmıştır.

10. sınıf "Din ve Hayat" ünitesinde "Din, Kültür ve Sanat" alt başlığı yer almaktadır. Bu başlıkta sanatın tanımı, kültürel etkileşim sonucu geçirdiği evreler, mimari ögeler, edebiyatın coğrafyamızdaki varlığı ve etkisi, mûsiki, hat, tezhip, ebru ve minyatür sanatlarına yer verilmiştir.

12. sınıf "Anadolu'da İslâm" ünitesinde Orta Asya'dan Anadolu'ya bu topraklarda İslâm'la yoğurulan sanat ruhunun yansımaları öğretim materyalinde yer bulmuştur. Bu ünitede Türklerin inşa ettikleri cami, medrese, türbe, tekke, ribât gibi yapılara; Hacı Bektâş-ı Velî, Ahî Evran, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, Ahmed-i Yesevî, Yûnus Emre, Sarı Saltuk gibi ilim, kültür ve sanat alanında İslâm kültürünün sesini yücelten şahsiyetlere yer verilmiştir.

2.2.5. Birden Çok Görselin Tek Sayfaya Yerleştirilmesi

5. sınıf "Çevremizde Dinin İzleri" ünitesi 103. sayfada altı mimari yapı yer almaktadır. Altı mimari yapının tek sayfada yer alması, görsel anlamda uyumsuzluğun yanında, öğrenci zihninde karışıklığa, mimari ögelerin öğretilmesinde zorluğa neden olabilir.



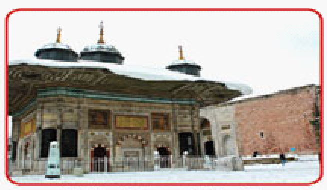
Çifte Minare Medresesi, Erzurum



Selimiye Camii, Edirne



Mevlânâ Türbesi, Konya



III. Ahmet Çeşmesi, İstanbul



Şekil 18: 5. sınıf 113. sayfa

2.2.6. Sanat Alanından Referans Alarak Konuyu Güçlendirme

5. sınıf "Allah İnancı" ünitesinde Allah'ın yaratma sıfatı resim sanatıyla anlatılmış, kâinat resim sergisine benzetilmiş, yaratıcı, ressama benzetilerek konunun daha iyi kavranması için sanatsal unsurlar kullanılmıştır.



Şekil 19: 5. sınıf 16. sayfa

3. Tartışma ve Sonuç

Din kültürü ve ahlâk bilgisi kitaplarında İslâm dinini ve diğer dinleri temsil eden, onlarla özdeşleşen sanat ve estetiğe ait birçok içerik bulunmaktadır. Bu içeriklerin incelendiği araştırmamızdaki bulgularımız şu şekildedir.

Dkab ders kitaplarında mimari, görsel, sözel ve işitsel alanda 252 adet sanatsal özelliğe sahip ögenin bulunduğu tespit edilmiştir. En fazla ögenin mimari alanda bulunduğu, bunu görsel, sözel ve işitsel alandaki sanatsal ögelerin takip ettiği görülmüştür. Temel sanat eğitiminin vazgeçilemez bir zorun-

luluk olarak kabul edildiği[10] göz önüne alındığında bu sayının yetersiz olduğu söylenebilir. Buradaki verilerden, nicelik ve nitelik olarak sanat ve estetiğe dair içeriğin arttırılması gerektiği sonucu çıkarılabilir.

Her sınıfa belli oranda öge dağılmışken en fazla ögenin 12. sınıf ders kitabında bulunduğu, bunu 5. sınıf ders kitabının takip ettiği, en az içeriğin 8. sınıf ders kitabında olduğu görülmüştür. Bunun yanında işitsel sanat ögelerinin tanıtıldığı enstrüman bilgisi sadece 5. sınıf ders kitabında verilmiştir. Sanatsal içeriğin çeşidi açısından en fazla içeriğin mimaride cami, mescid ve türbe olduğu, görsel sanatlarda hat, işitsel alanda davul, sözel alanda şiir olduğu görülmüştür.

Sanatsal ögelerin ünitelere göre dağılımı birbirine yakın olmakla birlikte bazı ünitelerde yoğunlaştığı görülmüştür. 5. sınıf "Çevremizde Dinin İzleri", "Ramazan ve Oruç" üniteleri, 6. sınıf "Temel Değerlerimiz" ünitesi, 12. sınıf "İslâm ve Bilim", "Hint ve Çin Dinleri" üniteleri, 10. sınıf "Din ve Hayat" ünitesi, 9. sınıf "Gönül Coğrafyamız" ünitesi, sanat ve estetik öge olarak daha zengin görünmektedir. Bu sonuçla dkab ders kitaplarında sanat ve estetik içeriğinin birbirini tamamlayan bir süreç halinde yer bulması önem arz etmektedir. Bu yönüyle dkab ders kitaplarının bir bütünlük arz etmediği görülmektedir. Mehmet Akif Ersoy ve Yûnus Emre'nin eserlerine daha çok yer verildiği görülmüştür. Koç'un ifadesiyle "Bu mütefekkirler büyük sanatçı ve düşünür olmalarının yanı sıra aşkla aklı bir potada eriterek İslâm'la uyumlu hale getirmişlerdir."[11] Bu ve bunun gibi mütefekkirlere dkab ders kitaplarında yer vermek öğrencilerin rol model alması ve hayat perspektifinde onlara da yer vermesi açısından etkili olabilir. Görsel sanat alanında en fazla içeriğin hat alanında Lafzatullah'a, dinî sembol olarak Budizm sembolüne, resim olarak Mehmet Akif Ersoy'a ait olduğu tespit edilmiştir.

Mimari sanat alanında en fazla yer verilen öge Kâbe, Mescid-i Nebevî, Mevlânâ Türbesi, Mescid-i Aksâ; sözel sanat alanında ise Na't, Hz. Muhammed (s.a.v.) şiiri, ilâhi ve İstiklâl Marşı; işitsel sanat alanında ise davul, bendir, kudüm, ney, tambur olarak sıralanabilir.

Dkab kitaplarında bazı konuların aktarımında sanat alanından yardım alındığı görülmüştür. 5. sınıf "Allah İnancı" ünitesinde Allah'ın yaratma sıfatı ressama, yarattıkları ise resim sergisine benzetilmiştir. Bunların yanında içeriğe dair sanat ve estetik görsellerin künyelerinin belirtilmemiş olması eksiklik olarak değerlendirilebilir. 4-12. sınıf kitapları içerisinde sanatsal içerik

---

[10] Faruk Atalayer, "Temel Sanat Eğitiminin Gerekliliği", *Anadolu Üniversitesi Dergisi*, 10 (1993), 40.

[11] Turan Koç, "İslâm Sanat Geleneği ve Estetik", *Eskiyeni* 16 (2010), 35-47.

künyeleri sistematik olarak belirtilen kitaplar 10. ve 12. sınıf ders kitaplarıdır. Bu kitaplar haricindekiler bu yönüyle eksik görünmektedir. Konu-ünite-metin ile sanat ve estetik görsellerinin uyumu konusunda da eksikliklerin bulunduğu görülmüştür. 5. sınıf ders kitabında Kâbe ve Mescid-i Nebevî'nin teşekkül devrini anlatırken güncel resim kullanılması uyumsuzluk olarak değerlendirilebilir. Oysa tarihi bir süreç anlatılırken tarihî olana uygun resim kullanılması mesajın daha doğru iletilmesi, öğretilmesi gereken müfredatın başarılı olması açısından önemlidir. "Çevremizde Dinin İzleri" ünitesinde ise Cağaloğlu Hamamı'na yer verilmesi konu ile sanatsal içerik açısından uyumsuzluk olduğunu göstermektedir. Benzer görsellerin yinelenmesi de uyumsuzluktur. Örneğin mahya görselinde arka arkaya üç resmin birbirine benzer ve aynı mesajı belirten içerik sunması uyumsuzluk olarak belirtilebilir. Birden çok mimari ögenin tek sayfaya sıkıştırılması da yine benzer bir durumdur.

4. Öneriler

Dkab ders kitaplarında sanat ve estetiğe dair içerik arttırılabilir, zenginleştirilebilir. Öğrenme programı çerçevesinde sarmal kazanım olarak her sınıfta öğretilmesi istenen sanatsal içerik her sınıfta eklenerek 12. sınıfa kadar sürdürülebilir ve bu çerçevede ders kitapları sanat ve estetik yönüyle tekrar gözden geçirilebilir. Ders kitaplarında bulunan ünite tanıtım kapağında yer alan cami ve mimari yapıların köşesine ismi yazılabilir. Karekod konularak yapının tarihi, mimari özellikleri vb. hususlar ek öğretici dosya olarak öğrenciye aktarılabilir. Ders kitaplarının içeriğinde bulunan sanat ve estetik yönlü eserlerin künyeleri yazılabilir ve karekod yardımıyla o eserin bilinmesi gereken yönleri video ya da eğitici içerik ile aktarılabilir. Kâbe ve Mescid-i Nebevî gibi yapıların tarihî serüveni anlatılırken onların tarihî fotoğrafları kullanılabilir. Sanat yönü olan yapıların resimlerinin aynı ya da farklı sınıf dkab ders kitaplarında birbirine benzer olmamasına özen gösterilebilir.

Kaynakça

Atalayer, Faruk. "Temel Sanat Eğitiminin Gerekliliği". *Anadolu Üniversitesi Dergisi* 10 (1993), 29-42.

Coşkun, Münife Betül. *Türk-İslâm Sanatı Örneklerinden Mimarinin Din Eğitimindeki Yeri ve Fonksiyonları*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.

Çam, Nusret. *İslâm'da Sanat Sanatta İslâm*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2008.

Demir, Ömer. *Din Eğitiminde Estetik*. Ankara: İlâhiyat Yayınları, 2015.

Erbay, Mutlu. “Sanat Eğitiminin Önemi”. *Anadolu Üniversitesi Dergisi* 18 (1997), 50-56.

Grabar, Oleg. *İslâm Sanatının Oluşumu.* çev. Nuran Yavuz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

Karadeniz, Mustafa Uğur. *İslâm Sanatlarında Estetik, Güzeli Anlamak*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2020.

Koç, Turan. “İslâm Sanat Geleneği ve Estetik”. *Eskiyeni* 16 (2010), 35-47.

MEB Din Öğretimi Genel Müdürlüğü. *İlköğretim Din Kültürü ve Ahlâk Bilgisi Dersi (4, 5, 6, 7 ve 8. sınıflar) Ders Kitabı*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 2023.

Mutluel, Osman. *İslâm Sanatı*. Ankara: Otto Yayıncılık, 2017.

İSLÂM ESTETİĞİNDE ÜSLÛPLAŞTIRMA İLKESİNİN YENİDEN YORUMLANMASI

ELİF YILDIZ[1]

Özet

İslâm'ın hüviyetini taşıyan ve Titus Burckhardt'ın da "İslâm'ı tanımanın en kolay yolu İslâm sanatını tanımaktır." şeklinde ifade ettiği gibi İslâm sanatları, İslâm'ın özünü kavrayabilmekte etkili bir rol oynamaktadır. Kuşkusuz İslâm estetiğinin, temelini tevhid ilkesine yaslaması bunun nişanesidir. Mukaddes sanat ile mevsuf İslâm estetiği, bu tevhid ilkesini mihver edinerek tenzih ve tecrit gibi yönelimlerle sağdığı kendine özgü üslûplaştırma ilkesini güzel sanatlar, sanat tarihi ve sanat felsefesi disiplinlerine kazandırmıştır. Elbette bu tavır, yalnızca sanat eserinin keyfiyetini değil, sanatın sanatçı ve alımlayıcı ile kurduğu ilişkiye ve sanatın bir ifade aracı olarak nasıl kullanılması gerektiğine de işaret etmektedir. Bu çalışmada üslûplaştırma ilkesinin, İslâm sanatının yadsınamaz özgünlüğüne sağladığı katkının yanı sıra eleştiriye açık hale gelmesine neden olabileceği ve bu eleştiri ve problemlerin nasıl çözümlenebileceği de ele alınmıştır. Özdeşleyim gibi pek çok sanat kuramlarında sanatçının öznelliği ve alımlayıcının sanat eylemindeki yerine dair yapılan vurgulara rağmen İslâm estetiğinde sanatçının öznelliği nefyedilmekte, alımlayıcının statükosu ehemmiyetini yitirmektedir. Varlığını medyun olduğu tevhid mesajının meşheri olan İslâm sanatı, üslûplaştırma ile sanatçının ve

1 Yüksek Lisans Öğrencisi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, İslâm Felsefesi Anabilim Dalı, Mardin Türkiye, benefsezar@icloud.com, https://orcid.org/0000-0002-7450-2658

alımlayıcının psikolojisine, tabiata, tabiatın değişim ve hareket çağlayanı zamana ve tragedyaya meydan okumaktadır. Fakat sanatın doğası gereği yaratma eylemi ile kurduğu bağın, üslûplaştırma ilkesinde sanatçının benliğinin nefyedilmesi ile çelişmesi ve bunun sonucunda İslâm sanatının, bireye değil de mânevî bir kültüre tevarüs edilen özgün bir şahsiyeti olsa da sanattan ziyade bir el ustalığına evirilmesi gibi eleştiriler doğurmaktadır. Bu eleştiriler, İslâm estetiğinin özünün kâmilen kavranmasına mâni olacağından çözümlenmesi büyük bir önem taşıyacaktır. Bu nedenle bu çalışmada öncelikle üslûplaştırma; özdeşleyim ile karşılaştırılarak tahlil edilmiş ve özdeşleyim kuramına ne ölçüde karşıt olabileceği irdelenmiştir. Üslûplaştırma ilkesinin kökeni ve sonuçları araştırılarak yeniden yorumlanması ile Müslüman sanatçının egosunun hüküm sürmediği lâkin varoluşunun biricikliğini de yitirmediği bir tavır ile İslâm sanatının, İslâm hikmetini mükemmel bir biçimde kuşanabileceği sonucuna varılan bu çalışmada, bu mukaddes sanatın varoluşa dair yeni bir profil kazandırabilmesi hedeflenmiştir.
Anahtar Kelimeler: Sanat Felsefesi, İslâm Estetiği, Tenzih, Tecrid, Üslûplaştırma, Özdeşleyim

REINTERPRETATION OF THE PRINCIPLE OF STYLIZATION IN ISLAMIC AESTHETICS

Abstract

Islamic arts, encapsulating the essence of Islam, as articulated by Titus Burckhardt, who posited that "The easiest way to know Islam is to know Islamic art," wield significant influence in grasping the core tenets of Islam. Undoubtedly, the foundational principle of monotheism underscores Islamic aesthetics, signifying its intrinsic connection to sacred art. This principle, serving as the linchpin, infuses Islamic aesthetics with a distinctive stylization, intertwined with elements such as absolution and isolation. This unique stylization permeates the realms of fine arts, art history, and the philosophy of art. This perspective not only speaks to the artistic quality of the work but also delineates the intricate relationship between art, the artist, and the audience. Moreover, it underscores the role of art as a vehicle for expression. This study delves into the contribution of stylization to the undeniable originality of Islamic art while addressing potential criticisms and proposing resolutions to the challenges that may arise. Despite prevalent theories in art emphasizing the subjectivity of the artist and the role of the audience, such as identification theory, Islamic aesthetics deviates by negating the artist's subjectivity and diminishing the significance of the audience's role in the artistic process. Islamic art, serving as the manifestation of monotheistic principles, challenges both the psyche of the artist and the expectations of the audience through stylization, nature, the dynamic flux of nature, time, and tragedy. However, criticisms have surfaced, questioning the compatibility of the inherent con-

nection between art and the act of creation with the negation of the artist's self in the principle of stylization. Consequently, Islamic art has been accused of devolving into craftsmanship rather than a form of artistic expression, despite its unique personality derived from spiritual culture rather than individual creativity. Analyzing these criticisms becomes imperative for a comprehensive understanding of the essence of Islamic aesthetics. In this study, the concept of stylization is meticulously examined by comparing it with identification theory, elucidating potential contradictions. Through a thorough exploration and reinterpretation of the principle of stylization, including its origins and consequences, the study asserts that Islamic art can seamlessly embody Islamic wisdom. It advocates for an approach where the Muslim artist's ego is not dominant yet retains the uniqueness of their existence, ultimately positing that Islamic art can attain a profound synthesis with Islamic wisdom, thereby presenting a rejuvenated profile of this sacred art in the realm of existence.

Keywords: Aesthetics, Islamic Aesthetics, Stylization, Purification, Abstraction Einfühlüng

Giriş

İnsanın düşünce serüveninde, diğer pek çok konu başlığının gölgesinde kalsa da estetik, felsefenin en temel meselelerinden biri olarak varlığını sürdürmüştür. "Duyulur algının bilgisi" anlamına gelen Yunanca kökenli "aisthesis" kelimesinden türeyen[2] ve felsefenin duyusal değerlerini konu alan estetik[3], salt güzellik algısıyla sınırlı kalmayıp farklı felsefi alt dallarla iç içe geçmiş ve bu alanlardaki düşünceyi zenginleştirmiştir. Güzelliğin sadece algısal boyutunu değil, aynı zamanda güzelliğin algılanma sürecinin bilgisini de ele alan estetik, felsefenin bilgi teorisine katkı sağlamıştır. Bu bağlamda, estetik epistemolojiyi zenginleştirmiş ve insanın düşünsel deneyimini anlamak için bir araç oluşturmuştur. Estetik, duyumsal deneyimlerin öznesiyle ilişkisini anlamak amacıyla psikolojiyle de iç içe geçmiştir. Haz ve tutku gibi duygusal kavramlar üzerinden estetik, insan psikolojisinin derinliklerine inmiştir. Böylelikle estetik deneyimin birey üzerindeki etkilerini anlama çabası, psikolojiye ışık tutmuştur. Aynı zamanda güzel ve iyi kavramlarının birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu bir zeminde estetik, etik değerlendirmelerin güzellikle nasıl iç içe geçtiğini anlamaya çalışmış; estetik değerlerin ahlâkî değerlerle nasıl ilişkilendiği ve estetik deneyimin ahlâkî bir boyut taşıyıp taşımadığı gibi sorular, etik ve estetik arasındaki bağı anlama-

---

2 Mustafa Uğur Karadeniz, *İslâm Sanatlarında Estetik* (İstanbul: Ketebe, 2020), 15.

3 Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü* (İstanbul: Say Yayınları, 2019), 161.

ya yönelik temel soruları tartışmıştır. Bunlarla birlikte estetik, güzellik kavramının ontolojik boyutunu da keşfetmektedir. Güzelin hakikati, gerçek güzellik arayışı ve aşk gibi soyut kavramlar, estetiği metafizikle iç içe geçiren unsurlardır. Bu bağlamda, estetik, güzelin varoluşsal boyutunu ve güzelliğin ötesindeki derin anlamları sorgulamaktadır. Buna göre felsefe tarihinde estetiğin, bu geniş perspektiften kaynaklanan zenginliğiyle, düşünsel dünyamızın temel taşlarından biri olarak varlığını sürdürdüğünü ve felsefi tartışmaların merkezinde yer aldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

İslâm coğrafyasının "ilk vahiy" ile başlayan felsefî düşünce serüveninde estetik bilimine dair tefekkürün ne zaman ve nerede başladığını söylemek oldukça güçtür. Yine de İslâm estetiğinin, vahye dayalı ilâhî güzellik olgusuyla Kur'an'a yaslandığı ve İslâm sanatlarının gelişiminden de evvel, güzellik üzerine teemmülün başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Arapçada "ilmu'l-cemâl" olarak bilinen estetik[4], İslâm'ın olgunlaşmasıyla beraber bu topraklardaki felsefenin yolcuğu ve buna eşlik eden sanatların da filizlenmesinin ardından bir ivme kazanmış ve "kutsal sanat" formuna ulaşmıştır. İslâm felsefesinde de başta ahlâk olmak üzere metafizik, ilmu'l-nefs, psikoloji alanlarıyla doğrudan ilişkili olan estetik, her ne kadar mühmel bir alan gibi görünse de ehemmiyetini korumaktadır.

İslâm kültürünün temel değerleri ve inançlarına dayanan bir estetik anlayışı ifade eden İslâm estetiği, temelini İslâm'ın temel doktrini olan "tevhid" ilkesine dayandırmaktadır. Tevhid ilkesine bağlı çalışan tenzih ve tecrid ise, İslâm estetiğinin teoride bir ilkesi, pratikte ise bir sanat tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır. Üslûplaştırma ilkesinin çatısında toplanan tenzih ve tecrid ilkeleri, estetik ifadelerde kullanılacak üslûpların ve tasarımların seçimini ve geliştirilmesini yönlendiren temel inançlardır. İslâm estetiği, bu üç ilkeyi bir araya getirerek Allah'ın birliği, kutsallığı ve mükemmelliğini yansıtan sanat yaratımını amaçlamaktadır. İslâm estetiğinin temel unsurlarından biri olan üslûplaştırma, tevhid mesajını merkezine alarak natüralizm, realizm, romantizm, soyut sanat vs. sanat akımlarının karşısında yerini almış ve İslâm estetiğinin özgünlüğünü ortaya koymuştur. Elbette bununla beraber bu sanat akımlarının pek çoğunda işlenen özdeşleyim ilkesini yerinden ederek birtakım sorunsalları da estetik sahasına taşımıştır. Sanatçının ve alımlayıcının psikolojisinin sanat eserine yansıtılmasını konu eden özdeşleyime karşın, sanatçının benliğinin kenara itilmesi ve yegâne hedefinin tevhid olmasıyla kendini gösteren üslûplaştırma, sanat ve yaratma fiillerindeki failliğin

[4] Beşir Ayvazoğlu, "İlmü'l-Cemâl", *TDV İslâm Ansiklopedisi*.

sorgulanması ve Allah'ın sanatı olarak görülen tabiatın ezilmesine yola açması gibi eleştirilerin hedefi olarak İslâm estetiğinin teoride beslendiği İslâm felsefesinin bütünlüğüyle çelişmesi ve pratikte de İslâm sanatlarının kalıplaşma, tek tipleşme ve el ustalığına evirilmesi gibi sonuçlar doğurması gözlenmektedir. Bu problemlerin giderilmesi amaçlanan bu çalışmada İslâm estetiğinin temel dayanakları olarak naklî vahiy olan Kur'an ve aklî vahiy olarak nitelenebilecek "hikmet" göz önünde bulundurularak üslûplaştırma ilkesinin yeniden yorumlanması niteliğinde bir adım atılarak ve özdeşleyim ve soyutlama ilkelerinin İslâm estetiğindeki yeri sorgulanmıştır. Bunun için İslâm estetiğini konu edinen kitap ve makale türündeki literatür tahlil edilerek üslûplaştırma ilkesine dair düşüncelerin çerçevesi yeniden çizilmiştir. İslâm estetiğinin, dinamizmi ve kapsayıcılığı açısından bu problemlerin açığa kavuşması büyük bir önem arz ettiğinden bu çalışmanın, mezkûr konuda literatüre bir katkı sağlaması gözetilmektedir.

1. İslâm Estetiğinin Kâbe'si: Tevhid Yasası

İslâm'ın temel ilkesi olan tevhid ilkesi, doğal olarak İslâm estetiğinin de özgünlüğünün temelini oluşturmaktadır. İslâm'ın varoluşa ve evrene dair algısının arkesi hükmündeki tevhid yasası, İslâm estetiğinde de tebarüz etmiştir.[5] İslâm estetiği, bu ilkeye dayanarak Allah'ın birliğini ve yüceliğini yansıtmayı ve vurgulamayı amaçlamaktadır. Bu durum, İslâm sanatında ve estetiğinde kullanılan semboller, geometrik desenler ve hat sanatı gibi öğelerle ifade edilmektedir. Allah'ın birliği ve kendisinden başka hakikî bir varlığın olmadığı düşüncesinden hareket eden İslâm estetiği, tabiattaki nesnelerin soyut ve sembolik ifadelerle temsil edilmesini vaz ederek tenzih ve tecrit ilkelerine kapı aralamıştır.

1.1. Tenzih ve Tecrid

Varlığa dair olguların deneyimlenmesiyle erişilen mananın kelime, ses, çizgiyle ifade edilerek surete büründürülmesi olarak görülen sanat eyleminin, İslâm'daki karşılığı olarak tevhidin nakşedilmesiyle ortaya çıkan İslâm sanatında, değişen ve sürekliliği olmayan tabiatı olduğu gibi yansıtmak kabul görmemiş, soyutlamaya (tecrid) gidilerek varlık ve olguların hakikî mahiyet ve oluşları yansıtılmaya çalışılmıştır.[6] Bunun neticesi olarak soyutlamanın ve sembolizmin gür bir biçimde kendini göstermesi, tabiattaki çoklu-

5 Karadeniz, *İslâm Sanatlarında Estetik*, 49.
6 Turan Koç, *İslâm Estetiği* (İstanbul: İsam Yayınları, 2020), 49.

ğun birliğe dönüştürülmesiyle neticelenmiştir. Kısaca tecrid, Allah'ı yüceltmeye ve O'nu yüceltmek amacıyla dünyevî meselelerden soyutlanmaya; tenzih ise tabiatın ötesine geçilip hakikî olana varma çabasına karşılık gelmektedir. İslâm estetiği, bu ilkeleri izlemekte ve estetik ifadelerde Allah'ın yüceliğine ve birliğine odaklanmayı amaçlamaktadır. Bu nedenle, İslâm estetiği içinde Allah'ın adını ve sembollerini yücelten süslemeler, yazılar ve semboller sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Geometrinin, İslâm sanatında büyük bir önem kazanması ve olağanüstü bir hüviyete bürünmesi de bunun sonucundadır. Titus Burckhardt'a göre İslâm sanatının, ilâhî varlığın bir kanıtı ve kutsal sanat oluşunu, tenzih ve tecrid ilkelerinden doğan üslûplaştırma temin etmektedir. Sanat ancak bu şekilde, sanatçıdan ve alımlayıcıdan bağımsız, dolaysız ve bizzat mükemmelliğe ulaşabilmektedir.[7]

1.2. Üslûplaştırma

İslâm sanatı ve estetiğinde belirli bir düşünsel ve estetik yaklaşımın temsil edilmesini sağlayan üslûplaştırma, muayyen ve karakteristik bir tarzın veya tasarımın seçilmesi ve bu tarzın sanat veya estetik ifadelerde kullanılması anlamına gelmektedir. Tenzih ve tecrid ilkelerinin bir sonucu olarak doğan üslûplaştırma; sanatçının Allah'ın kusursuzluğunu yansıtması, tabiatı ardında bırakıp tabiat ötesi hakikate yönelmesiyle birlikte kendi psikolojisi ve duygulanımlarından da sekerek yalnızca tevhid mesajına güdülenmesi anlamına gelmektedir.[8] Dolayısıyla geometrinin zirveye ulaştığı sembollerden yararlanılan üslûplaştırmaya göre sanat eseri, Allah'ın mükemmel ve yüce olduğunu vurgulayan ilâhî ve mânevî değerleri kapsayan temaları içermelidir. Üslûplaştırmanın aracılığıyla İslâm estetiği, dini değer ve inançları estetik değerlerle birleştirerek hakikî güzelliğin dışavurum yolunu bulmuştur.

Üslûplaştırma, İslâm estetiğinin önemli bir yönüdür ve gerçekten de bu estetiği özgün kılan unsurlardan biridir. İslâm estetiği, dünya üzerinde farklı kültürler ve inançlar arasında kendine özgü bir kimlik geliştirmiş ve bu kimlik, özellikle üslûplaştırma konusundaki özgünlüğü ile tanınmıştır.

2. Üslûplaştırma İlkesinin Kökeni

İslâm estetiğinin derin karakterini kavramak için, sanatın temelinde yatan prensipleri ve bu prensiplerin nasıl bir çerçeve içinde şekillendiğini an-

---

7 Titus Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*, çev. Tahir Uluç (İstanbul: İnsanSanat, 2019), 141.

8 Karadeniz, *İslâm Sanatlarında Estetik,* 239.

lamak hayati öneme sahiptir. Üslûplaştırma ilkesinin, İslâm estetiğinin ana prensiplerinden biri olduğu ifade edildiğinden bu ilke etraflıca incelenmelidir. İslâm estetiğinin güzellik anlayışını ve ifade biçimini belirleyen ve tabiatın olduğu gibi yansıtılmasından kaçınılan, nesnelerin sembol ve soyut imgelerle müşahede edildiği üslûplaştırma ilkesinin kökenine inildiğinde iki konu başlığıyla karşılaşılmaktadır: Tasvir yasağı ve mimesis.

2.1. Tasvir Yasağı

İslâm estetiğinin derinliklerindeki mistik anlayış ve sanatın özgün ifadesi, zamanın ötesine uzanan bir iz taşımaktadır. Şüphesiz, İslâm tarihine atfedilen tasvir yasağı ve üslûplaştırma arasında doğrudan bir bağ bulunmaktadır. İslâm estetiği, üslûplaştırma ile sanat eserlerinde gerçekçi tasvir yerine sembolizmi ve soyutlamayı öne çıkarmaktadır.

İslâmiyet'in nüzul ettiği tarih ve coğrafya incelendiğinde putperestliğin Arap yarımadasındaki hakimiyetine ilaveten Hristiyanlığın da tahrif edilip teslis inancına boyun eğdiği görülmektedir. Vahiyle beraber tekrardan dirilen tevhid inancı ve Hanîflik, her ne kadar putperestliği yenilgiye uğratsa da tamamen ardında bırakabilmiş değildi. Kalplerdeki putperestlik tortularından arınmak Mekke'nin fethiyle Kâbe'nin putlardan arınması kadar kolay görünmüyordu. Arap yarımadasında bir sanat olarak şiirin ve edebiyatın ihtişamı İslâm'dan önce olduğu kadar İslâm'dan sonra da artarak devam ettiyse de zaten resim ve heykel gibi güzel sanatlardan ırak bir kültüre sahip Araplar içerisinde her türlü tasvirin, şirk lehine bir tehdit olarak addedilmesi kaçınılmazdı. Bu durumda Hz. Peygamberin tasvir yasağına ilişkin hadisleri ve Kur'an âyetlerinin de bu doğrultudaki tefsirleri anlaşılabilmektedir. Elbette Hz. Peygamber'in Mekke fethinde elini üzerine koyduğu Hz. Meryem ve Hz. İsa'yı resmeden bir tasvir dışında Kâbe'nin içindeki ve üzerindeki bütün heykel ve resimlerin yok edilmesini istemesi hadisesinden yola çıkarak İslâm'da mutlak anlamda bir tasvir yasağının olup olmadığı sorgulanabilmektedir.[9] Söz konusu resmin de Hz. Peygamber'in vefatının çok sonrasında Kâbe'de çıkan bir yangında tahrif olmasına kadar asılı kaldığı rivayet edilmektedir. Buradan yola çıkarak İslâm sanatlarındaki tasvir yasağının putperestliğin yeniden ortaya çıkmasına dair bir endişeden doğduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. İslâm hikmeti ve estetiği üzerine çalışmalar yürüten Gulamrıza Avanî bu durumu şöyle nakletmektedir:

---

[9] Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2021), 46.

"İslâmiyet'e göre putları yıkmak ve sonuçta, bir put gibi görünen her tasviri bir kenara koymak, "vacib olan bir emri" gösterecek en açık temsildir. Bununla, tevhid ve şehadete ulaşmak amacıyla kalbi temizlemek ya da Yüce Allah'tan başka Allah olmadığının bilincinde olmak amacı güdülmüştür. Bu olaydan sonra resim yapmak İslâm'da zait bir iş haline gelmiş ve resmi anlamsız kılmıştır. Kelime-i ilâhînin âdeta tecessümü olan hattatlık İslâm'da resim yapmanın yerini almıştır."[10]

Sanatın gücünün, gerçekliği yeniden inşa etme ve duygu çağrışımları yaratma yeteneğinde yattığı düşünülmektedir. Ancak İslâm estetiği, görünen dünyanın somut tasvirinden ziyade, soyutlama ve sembolizme yönelmektedir. Bu tercih, İslâm'ın tevhid gibi dini prensipleri ve anlayışı ile örtüşmektedir. Tasvir yasağı, sanatçıların gerçek varlıkları veya insan figürlerini resmetme konusunda sınırlar getirmektedir. Bunun yerine hat sanatı, geometrik desenler veya doğal motifler gibi soyut, nonfigüratif ve sembolik imgeler öne çıkmaktadır. Müslüman sanatçı, varlığı olduğu gibi tasvir etme arzusu yerine olabildiğince sadeleştirip soyutlayarak göstermeye çalışmıştır. Böylelikle sanat eserlerinin sadece estetik değer taşımanın ötesinde derin anlamlar ve dini argümanlar taşımasını da sağlamaktadır.

2.2. Mimesis

İslâm estetiğindeki üslûplaştırma ilkesi, temellerini köklü bir felsefi kavramdan alan bir estetik anlayışı olarak karşımıza çıkar: "mimesis". Bu Yunanca kökenli terim, Antik Yunan'dan günümüze kadar felsefi düşünce içinde geniş bir yere sahiptir. İslâm estetiğindeki üslûplaştırma ilkesi, bu temel felsefi kavramın İslâm sanatındaki dönüşümünü ve kendine özgü bir nitelik kazanmasının daha net anlaşılmasını sağlamaktadır.

Mimesis terimi, Antik Yunan düşünürleri olan Platon ve Aristoteles tarafından derinlemesine ele alınmıştır ve genellikle sanat eserlerinin gerçekliği taklit etme çabası olarak algılanmaktadır.[11] İslâm estetiğinde de mimesis kavramı, benzer perspektiften değerlendirilmekte ve üslûplaştırma ilkesinin tezahürüne yol açmaktadır.

İslâm estetiği, mimesisten yani gerçekliği taklit etme amacından geçerek sembolizmi ve soyutlamayı içeren bir dönüşüm geçirerek sanatta gerçekçi bir tasvir yerine soyut ve sembolik ifadelerin ön plana çıkmasını sağlamak-

---

[10] Gulamrıza Avanî, *Hikmet ve Sanat*, çev. Prof. Dr. Mehmet Kanar (İstanbul: İnsan Yayınları, 1997), 196.

[11] A.Kadir Çüçen, *Felsefeye Giriş* (Ankara: Sentez, 2018), 286.

tadır. Bu şekilde sanatın anlamı ve derinliği, görsel imgelerin ötesinde semboller ve soyut ifadelerle oluşturulmuştur.

Mimesis kavramı üzerinde duran ilk filozof Platon, *Devlet* kitabında mağara alegorisi üzerinden mimesisi, ideaların taklidi olarak tanımlamıştır.[12] Aristoteles de bazı temel farklılıklarla birlikte mimesisi bir sanat kavramı olarak incelemiştir.[13] Platon, sanattan söz ederken sanatı, ideaların taklidi olan tabiatın taklidi olarak niteleyerek ontolojik değerini sorgulamış ve hatta hakikati perdeleyenler olarak gördüğü sanatçıları "ideal devlet"inden kovmuştur. Ancak Aristoteles, tabiatın taklidi olarak sanatı değerli bir eğitim aracı olarak görmüştür. Bunun haricinde bu filozofların eserleri incelendiğinde Platon'un mimesinin yalnızca idealist mimesis olarak görüldüğünü ancak Aristoteles'in mimesi idealizmle sınırlandırmayıp realist mimesi de kapsadığı söylenebilmektedir.[14]

İslâm felsefesinin, Platon ve Yeni Eflatunculuk felsefelerinden oldukça etkilenmiş olduğu bilinmektedir. Âlemler hiyerarşisi ve yaratılış teorileriyle birlikte idealar kuramını da Misâl âlemi gibi farklı perspektiflerden ele alan İslâm felsefesi, tabiatın ötesindeki hakikatin peşine düşmüştür. İslâm felsefesinde de tabiat âlemi, âlemler hiyerarşisinin en altında yer almaktadır. Böylelikle tabiatı taklit etmek bir yandan yüzünü dünyaya çevirmek olarak algılanıp yerilirken bir yandan da Allah'ın sanatını taklit etmek olarak düşünülüp cüretkârca bulunmuştur. Bu nedenle idealist ya da realist fark etmeksizin mimesisi reddederek sanatta başka bir alternatife yani üslûplaştırmaya gidilmiştir.

3. Özdeşleyim ve Üslûplaştırma

Özdeşleyim, birçok farklı estetik anlayışın bir parçası olarak kabul edilmekte ve farklı kültürler ve dönemler boyunca farklı şekillerde yorumlanmaktadır. Almanca bir kelime olan Einfühlung'un çevirisi olan özdeşleyim "bir şeyi içinden kavrama, onu içinden duyma" anlamına gelmektedir. İsmail Tunalı bunu şöyle aktarmaktadır:

"Lipps'e göre "estetik haz, bir duyulur objede kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulu-

[12] Platon, *Devlet* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1971), 200.

[13] Aristoteles, *Poetika* (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2019), 5.

[14] Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları* (Ankara: Sentez, 2013), 120.

nan duyulur bir objede kendi kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir."[15]

Gri bir gökyüzüne bakıldığında bunu hüzün ve keder duygularıyla müşahede eden birinin örneğinde olduğu gibi özdeşleyim, varlıklara yani objelere süjenin kendi duygulanımı, daha doğru bir ifadeyle kendi ruhunu yansıtması ve onda var kılması anlamına gelmektedir. Estetik biliminde hem sanatçı hem alımlayıcı için varsayılan ve bir çeşit estetik tecrübe kuramı olan özdeşleyim pek çok sanat akımında kendini göstermekte ve güçlü bir taraftarlığa sahiptir. Ancak İslâm estetiği alanında çalışmalar yürüten düşünürler, İslâm estetiği ve özdeşleyimi bir arada düşünemeyerek üslûplaştırma ilkesinin gölgesine sığınmış, üslûplaştırmayı özdeşleyime karşı bir alternatif olarak savunmuşlardır.

Worringer, özdeşleyimi açıklarken süjenin objeyi canlılaştırma eğiliminden söz etmektedir.[16] Ancak İslâm sanatında taklidinden sakınılan objeler olabildiğince sabit, soyut ve cansızdır. Müslüman sanatçı üslûplaştırma ile kendisini soyutlayarak sanat ve sanat eserinin arasından çekilmekte; esere kendinden bir şey katma eğiliminden imtina etmektedir. Özdeşleyimi, perspektifin sanata kazandırdığı individüalizmin sonucu olarak zuhur eden psikolojik fertçiliğin ve objektivizmin bir neticesi olarak gören İslâm estetiği[17], üslûplaştırma kisvesinde bunun karşısında bir tavır gösterir gibi durmaktadır. Bu nedenle, özdeşleyim ilkesi ile İslâm estetiği arasında farklar ve çelişkiler görenler, İslâm estetiğinin belirli kısıtlamalar ve yaklaşımlarla kendi kimliğini oluşturduğu ve özdeşleyim ilkesinin sanat anlayışına uymadığını düşünmekte ve bu estetik anlayışın özgünlüğünü korumayı amaçlamaktadırlar. Elbette *"bu durum, Müslüman sanatçı için ne denli geçerlidir, özdeşleyimden kaçınmak mümkün müdür, sanatçının kendisinin nefyedildiği bir sanat eyleminin imkânı var mıdır…"* gibi pek çok sorunsala yol açmaktadır.

4. Üslûplaştırmaya Yönelik Eleştiriler

4.1. Benlikle Çatışma:

İslâm felsefesi "Tanrıya benzeme çabası" ile kendini tanımlarken, insanın varlık amacının İslâm metafiziğinin yapıtaşları gibi görülebilecek "Esmâu'l-hüsnâ" ile mevsuf olmaya çalışmasına işaret etmektedir. Allah'ın tüm kemâl

---

[15] İsmail Tunalı, *Estetik Beğeni* (Ankara: Fol Kitap, 2020), 121.

[16] Gamze Aydemir, *Wilhelm Worringer'in Soyutlama (Abstraktıon) ve Özdeşleyim (Eınfühlung) Teorisi Üzerine Bir İnceleme* (Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015), 27.

[17] Avanî, *Hikmet ve Sanat*, 203.

ve güzelliğini ifade eden bu isimler içerisinde İslâm estetiğini doğrudan alakadar eden Hâlık, Mübdi', Cemâl, Bedî', Mutasavvır gibi isimler, İslâm hikmetinin insanı sanata teşvik ettiğine yorumlanabilmektedir. Allah en mükemmeldir, Allah en güzeldir, Allah suret verenlerin en güzelidir, Allah yaratanların en güzelidir… Bu isimler Allah'a onun isimleriyle yaklaşmaya çabalayan her Müslüman sanatçı için birer kandil mesabesindedir. Müslüman sanatçıya düşen, Allah'ın yaratıcılığının güzelliğine özenmesidir, demek yanlış olmayacaktır. Ancak sanat eylemi, terminolojik olarak bile yaratmayı/ var etmeyi aktarırken sanatçının benliğinin yok sayıldığı bir durumda sanat eyleminin geçerliliği tartışmalıdır. Özetle ifade edilmek gerekirse sanatçının varlığı düşünülmeksizin sanatın varlığını idrak etmek mümkün değildir. İslâm estetiği alanında çalışan düşünürler, üslûplaştırma ilkesini analiz ederken İslâm sanatını sûfiyâne bir edim gibi görüp nefsin yok edilerek hakikate erişilmesi ile neticelenen bir fikir birliğinde görünmektedirler. Oysa, sanatın amacıyla çelişik görünebilecek bu tavır, İslâm hikmetince de eleştiriye açıktır. Zira İslâm düşünce sisteminde insanın varlık amacı ve nihai hedefi kendi kemâline erişmektir. Kemâle ermek benliğin yok edilmesi fikrinden ziyade, benliğin hakikat nazarında daha çok, daha kesif olmasına karşılık gelmektedir. Bu durumda bu hikmet nazarı ile bakıldığında İslâm hikmetinin, sanattan beklentisinin sanatçının bir sûfî edasıyla benliğini nefyetmesi değil; benliğini kemâle erdirerek hakikate uzanması olması gerekmektedir. Elbette bu İslâm'daki "fenafillah" olgusu bağlamında değil de estetik bilimi çerçevesinde tartışıldığında geçerlidir. İslâm estetikçileri, Müslüman sanatçıyı bir arif olarak nitelemekte haksız değillerdir. Ancak bu, sanatçının marifetiyle ilişkilidir. Yine İslâm hikmetinden hareketle, insanın marifeti arttıkça varlığının da kemâle yaklaştığı düşünülmektedir. O halde, üslûplaştırmanın, sanatçının süjeliğini soyutlayıp bertaraf eden yönü eleştiriye açık hale gelmektedir. Bununla birlikte, üslûplaştırma ilkesince öngörülen sanatçının kendi psikolojisini sanat eserine yansıtmaması düşüncesinin pratikteki karşılığı da bir başka bahis konusudur. Sahiden de sanat eylemi niyetiyle ortaya çıkan eserin, sanatçının psikolojisinden etkilenmemiş olması ne derece mümkündür? Her ne kadar İslâm sanatlarına bakıldığında bariz derecede göze çarpan bir üslûp ve tarz birliği görülse de renk, kontrast, kompozisyon ve hatta konu seçimine kadar pek çok açıdan her bir sanatçıya özgü bir üslûp ve imza taşıdığı görülebilmektedir. Kısacası İslâmî sanat eserlerine bakıldığında, bir Müslüman sanatçı tarafından yapılmasıyla birlikte hangi sanatçı tarafından ortaya konduğu da anlaşılmaktadır. Bu durumda üslûplaştırmayla ilgili ileri sürülen sanatçının kendi psikolojisini ve benliğini esere yansıtmaması,

özdeşleyimde bulunmaması ya da başka bir deyişle gayrişahsiliğin imkânı ciddi anlamda sorgulanabilmektedir.

4.2. Tabiatla Çatışma

Üslûplaştırma ilkesiyle ilgili ortaya çıkan bir diğer eleştiri ise tabiatın taklitten kaçınılmasının idraki üzerinde durmaktadır. Yukarıda üslûplaştırma ilkesinin kökenine bakıldığında tasvir yasağının ve mimesisin altının çizilmesi gerektiğinden bahsedilmişti. Üslûplaştırma ilkesine göre tabiatı taklitten men eden bu iki konu başlığı irdelendiğinde İslâm estetiğinde tabiattan yüz çevirmenin gerekliliği de kuşkulu bir hale gelmektedir. Zira günümüzde İslâm estetiği bünyesinde, tasvir yasağının altında yatan putperestlik ve şirke neden olması kaygısı, geçerliliğini yitirmiş görünmektedir. İslâmiyet'in ilk yıllarında kendisini hissettiren bu kaygılar, günümüzde yerini inançsızlık ve amaçsızlığa terk etmiştir. Bu vaziyette, zaten mutlak olmayan tasvir yasağının hükmünün de rafa kalkması kaçınılmaz görünmektedir.

İslâm estetiğinde tabiatın göz ardı edilmesindeki ikinci unsur olarak mimesisin, yani idealların taklitlerinin değersizliği de Platoncu düşüncenin esaretindedir. Platoncu düşünceye göre ideaları kavuşmak ancak felsefeyle mümkündür. Sanatçının eylemi ise ideaları perdelemekten öteye gitmemektedir. Dolayısıyla filozof ve sanatçıyı karşı karşıya getiren Platoncu düşünceden esinlenerek tabiatı taklit etmenin yersiz ve gereksiz olduğu savını kabul etmek düşünüldüğü kadar kolay olmamalıdır. İster Platon'un idealarının ister İslâm hikmetinin hakikat olgusunun felsefenin tekelinde olduğunu; sanatçının ancak tabiattan vazgeçerse felsefeye yaklaşabileceği varsayımı, İslâm estetiğinin özüyle çelişmektedir.

5. Sonuç: Üslûplaştırmanın Yeniden Yorumlanması

Üslûplaştırma ilkesine yönelik varsayılan eleştiriler, İslâm estetiğinin temel unsurlarından biri olan bu ilkenin teoride ve pratikteki karşılığını ve tesirini oldukça sarsabilecek nitelikte olduğu düşünülürse kovuşturulması büyük bir ehemmiyeti haizdir. Benlikle Çatışma ve Tabiatla Çatışma başlıkları altında incelenen bu eleştirilerin, üslûplaştırma ilkesinin yeniden yorumlanması ile çözüme kavuşacağı umulmaktadır.

5.1. Benlikle Uzlaşı:

Üslûplaştırma ilkesinin düşünürler tarafından yorumlanarak sanatta gayrişahsilik neticesine varmasına bir eleştiri gözüyle bakıldığında Müslüman

sanatçı için çözüm yolu, sanat eyleminde benliğin tamamen soyutlanmak yerine, bu eylemin niyetinde bir soyutlanma ihtiyacında gizlenmektedir. İslâm estetiği, kendisini "Yaratanların en güzeli" olarak niteleyen Hak Teâlâ'yı en güzel ve tek hakikî yaratıcı olarak addetmektedir. Ancak buradan çıkarılması gereken bir diğer sonuç ise, bütün yaratanlar içerisinde Allah'ın en güzeli olduğunu kabul etmek, başka güzel yaratıcıların da varlığını ikrar etmektedir. Burada vurgulanması gereken Müslüman sanatçı için sanat eyleminin kendisinde değil, şuurdaki bir soyutlanmadır. Zira İslâm hikmeti Müslüman sanatçının, ne kadar güzel bir sanat eseri yaratsa ve ne kadar hakikate yaklaşma amacı taşırsa taşısın; üslûplaştırmanın da devreye girdiği bu yerde en güzel ve tek hakikî yaratıcının kim olduğunu bildiği, bir sanatçı ve yaratıcı olarak kendisinin dahi Allah'ın sanatından başka bir şey olmadığı şuurunu kazanması gerektiğini hedeflemektedir. Özdeşleyime karşın üslûplaştırmanın, sanatçının psikolojisini sanat eserine yansıtmaması gerektiği varsayımı, tam da bu noktada sanatçının benliğinin değil, Allah'ın sanatının nefyedilmesiyle sonuçlanmaktadır. Zira Kur'ân-ı Kerîm'de de belirtildiği üzere: "(oku) attığında da sen atmadın, Allah attı"[18], kalemi Müslüman sanatçı tutmadı, Allah tuttu. Üslûplaştırma ilkesine bu perspektiften bakıldığında, Müslüman sanatçının ârifliği de hakikî anlamda yerini bulmuş olacaktır. Bununla beraber sanatın, sanat eserinin ve sanatçının birlikteliğiyle İslâm sanatları yine belirli bir üslûp çatısı altında fakat tek tipleşme, kalıplaşma ve el ustalığı olmadan ya da salt zanaata dönüşmeden hüviyetini ifa edecektir.

5.2. Tabiatla Uzlaşı:

İslâm estetiğinde tabiata karşı tavır almanın imkânı üzerine yapılacak bir tartışma için her şeyden evvel, bu estetiğin birincil dayanağı Kur'ân-ı Kerîm'in âyetlerinin incelenmesi gerekmektedir. Bu âyetlere bakıldığında tabiatın güzelliğinden, tabiatı yaratmasının güzelliğinden ve bunun üzerine tefekkür etmenin önemimden sıklıkla bahsedildiği göze çarpmaktadır. Öte yandan tabiatın düzeninin, ahenginin ve güzelliğinin, felsefede Tanrı'nın varlığının delillerinden biri olan teleolojik delile ilham olduğu göz önünde bulundurulursa tabiatın güzelliğine özenen bir sanat eserinin, tam da İslâm estetiğinin öngördüğü gayeyi temin edebileceği de düşünülmesi gereken bir konudur.

İslâm felsefesinde bir âlemler hiyerarşisi kuramı olduğu, bu kurama göre tabiatın bu hiyerarşide en alt derecede yer aldığı ve çoğu filozofun da bu

---

[18] el-Enfâl 8/17.

konuda hemfikir olduğu kabul edilse dahi bu, tabiatı basite indirgemek anlamına gelmemelidir. Zira Allah en güzel yaratandır ve O, tabiatı yaratacak kadar önemsemiştir. Bu durumda tabiatın basit bulunup zoraki olarak tabiatın ötesindeki hakikate sevk eden bir tavır, İslâm estetiğini İslâm hikmetiyle karşı karşıya getirebilmektedir. Eğer İslâm estetiğine göre, sanatçı aynı zamanda bir arif olarak kabul edilecekse, sanatın da felsefeden gayrı kabul edilmemesi gerekmektedir. Dolayısıyla Müslüman sanatçı gerek tabiatı olduğu gibi gerek olması gerektiği gibi tasavvur edebilmekte ve bununla İslâmî öğretileri de mânadan surete dönüştürebilmektedir.

İslâm estetiğinin zorunlu bir unsuru olan üslûplaştırma hakkında yapılan çalışmalar, meseleye sınırlı bir perspektiften bakması hasebiyle Müslüman sanatçıyı da dar bir çerçeve içerisinde kısıtlayacak teorilerde bulunmaktaysa da İslâm felsefesinin açtığı ufuk ile bu ilkenin çatışmayla değil; uzlaşmayla yeniden yorumlanması, Müslüman sanatçıya hak ettiği özgürlüğü ve kemâl yolculuğundaki sınırsızlığı tattırabilecektir. Bu çalışmada arzu edilen nihaî hedef olarak çağdaş sanat akımları karşısında, Müslüman sanatçıyı zora sokmayan, var olmayı ve var kılmayı esirgemeyen, Allah'tan sâdır olan güzelliğin sonsuzluğu ve sınırsızlığının lezzetini bahşedebilecek bir estetik deneyimin sergilenebileceği bir İslâm estetiği yorumlanmasının, İslâm estetiği hakkındaki çalışmalara ufak da olsa bir katkıda bulunabilmesidir.

Her şeyin en güzelini Allah bilir.

Kaynakça

Avanî, Gulamrıza. *Hikmet ve Sanat*. çev. Prof. Dr. Mehmet Kanar. İstanbul: İnsan Yayınları, 1. Basım, 1997.

Aydemir, Gamze. *Wılhelm Worrınger'in Soyutlama (Abstraktıon) ve Özdeşleyim (Eınfühlung) Teorisi Üzerine Bir İnceleme*. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

Ayvazoğlu, Beşir. *Aşk Estetiği*. İstanbul: Kapı Yayınları, 6. Basım, 2021.

Ayvazoğlu, Beşir. "İlmü'l-Cemâl", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Https://İslâmansiklopedisi.Org.Tr/İlmul-Cemal (25.12.2023).

Bozkurt, Nejat. *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez, 10. Basım, 2013.

Burckhardt, Titus. *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*. çev. Tahir Uluç. İstanbul: İnsan-Sanat, 2. Basım, 2019.

Cevizci, Ahmet. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları, 7. Basım, 2019.

Çüçen, A.Kadir. *Felsefeye Giriş*. Ankara: Sentez, 11. Basım, 2018.

Karadeniz, Mustafa Uğur. *İslâm Sanatlarında Estetik*. İstanbul: Ketebe, 1. Basım, 2020.

Koç, Turan. *İslâm Estetiği*. İstanbul: İsam Yayınları, 1. Basım, 2020.

Tunalı, İsmail. *Estetik Beğeni*. Ankara: Fol Kitap, 1. Basım, 2020.

ŞANAT VE ESTETİĞİN BULUŞTUĞU YER: FUZÛLÎ'NİN HAT LEVHALARINA YANSIYAN ŞİİRLERİ[1]

RECEP KARA[2] - REYHAN KELEŞ[3]

Özet

16. yüzyılda yaşamış olan Fuzûlî, Arapça, Farsça ve Türkçe Divanlara sahip Osmanlı Dönemi'nin müstesna isimlerinden biridir. Bu çalışmada Fuzûlî'nin hat sanatıyla buluşmuş şiirleri sanat ve estetik bağlamında incelenecektir. Yaptığımız araştırmalarda hattatların Fuzûlî'nin şiirlerini farklı hüsn-i hat yazı çeşitleriyle yazdıkları görülmüştür. Bu eserler geçmişten günümüze kadar medrese, mektep, cami, tekke, çeşme, han, hamam, sebil, kütüphane vb. herhangi bir yapıtın veya abidenin dış, bazen de iç cephesinde yer almaktadır. Genellikle mezar taşı, nişan taşı gibi bir dikilitaş üzerinde de yer almıştır. Çalışmanın sınırlarını aş-

1 Bu çalışma, Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Koordinasyon Birimince SYL-2022-10701 numarası ile desteklenen "Türk İslâm Edebiyatı Ürünlerinin Hat Sanatında Tezahürü" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

2 Yüksek Lisans Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum Türkiye, recep_-kara@hotmail.com, orcid.org /0000-0003-2944-1187

3 Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslâm Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum Türkiye, reyhankeles@atauni.edu.tr, orcid.org/0000-0003-3040-3081

mamak için bu tebliğde toplam on levhaya yer verilecektir. Fuzûlî'nin meşhur, öne çıkmış şiirlerinin, bir hattatın elinden çıkıp hüsn-i hat ile buluşmasıyla sadece gönüllere değil aynı zamanda gözlere de bir estetik zevk ve incelik vermesi bu çalışma ile tespit edilecektir. Bu örnekler verilirken eserin boyutu, tarihi, bulunduğu koleksiyonu, yazı türü, imla dili, hattatı, varsa levhanın ortaya çıkış hikâyesi hakkında da bilgilere yer verilecek ve şiirler Latinize edilip kısa değerlendirmelerde bulunulacaktır.
Anahtar Kelimeler: Edebiyat, Fuzûlî, Hat Sanatı, Hüsn-i Hat, Şiir, Beyit

WHERE ART AND AESTHETICS MEET: FUZULI'S POEMS REFLECTED ON CALLIGRAPHY PLATES

Abstract

16. Persian Turkish Divans Fuzuli, who lived in a century, is one of the exceptional names of the Ottoman Period with Arabic, Persian and Turkish Divans. In this study, Fuzuli's poems that met with calligraphy will be examined in the context of art and aesthetics. In our research, it has been seen that calligraphers write Fuzuli's poems with different types of hüsn-i calligraphy. These works have been used from the past to the present in madrasas, schools, mosques, tekke, fountain, inn, hammam, dispensary, library, etc. it is located on the exterior and sometimes the interior facade of any work or monument. Usually the tombstone was also located on an obelisk, such as an engagement stone. In order not to exceed the limits of the study, a total of ten plates will be included in this communique. It will be determined through this study that Fuzuli's famous, prominent poems give an aesthetic pleasure and refinement not only to the hearts but also to the eyes when they come out of the hands of a calligrapher and meet with hüsn-i hat. While these examples are being given, information about the size, history, collection, type of writing, spelling language, calligrapher, if any, the story of the appearance of the plate will also be included, and the poems will be Latinized and short evaluations will be made.
Keywords: Literature, Fuzuli, Calligraphy, Hüsn-i Hat, Poetry, Couplet

Giriş

İslâm'ın ilk yıllarından günümüze kadar kesintisiz bir şekilde gelişme gösteren hat sanatı Türk İslâm edebiyatıyla tarih boyunca etkileşim hâlinde olmuştur. Günümüze ulaşan hat sanatı levhaları, yapı kitabeleri ve birtakım edebî eserlerde hat sanatının tezahürleri görülmektedir. İslâm hat sanatı eserlerinde her ne kadar ayet ve hadisler büyük çoğunluğu teşkil etse de edebiyatın konusu olan kelâm-ı kibarlar, şiirler, beyitler,

kıtalar da hat sanatı ile bir araya gelerek levhalarda, kitabelerde, tablolarda vs. yer alabilmektedir.

İslâm dinini kabul eden hemen hemen bütün kavimlerin dinî bir gayretle benimsediği Arap yazısı, Hicret'ten birkaç asır sonra İslâm ümmetinin ortak değeri hâline gelmiştir. Arap yazı sisteminde harflerin çoğu kelimenin başına, ortasına ve sonuna gelişine göre yapı değişikliğine uğramıştır. Harflerin birbirleriyle bitiştiklerinde kazandıkları görünüş zenginliği, aynı kelime veya cümlenin çeşitli kompozisyonlarla yazılabilme imkânı, sanatta aranılan sonsuzluk ve yenilik kapısını açık tutmuştur.[4] Hattatlar, hüsn-i hat yazılarında harf formlarını geliştirirken estetik kaygıları ön planda tutarlar. El yazıları bu şekilde hem daha okunaklı hem de görsel olarak daha çekici hale gelir.

Çalışmamızda, hattatlarımız genellikle Fuzûlî'nin *Divan*'ından ve *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisinden bazen bir şiiri bazen de bir beyti alarak hüsn-i hat ile buluşturmuşlardır. Bu şiirler farklı yazı çeşitleri ve farklı hattatlarla halen daha günümüzde yazılmakta ve çevremize sanatsal ve estetik bir renk katmaktadır. Fuzûlî şiirlerinde sanat ve estetik anlayışını büyük bir ustalıkla kullanmıştır. Bu ustalığı hattatlar da Fuzûlî'nin şiirlerinden alarak hüsn-i hat levhalarıyla buluşturmuştur.

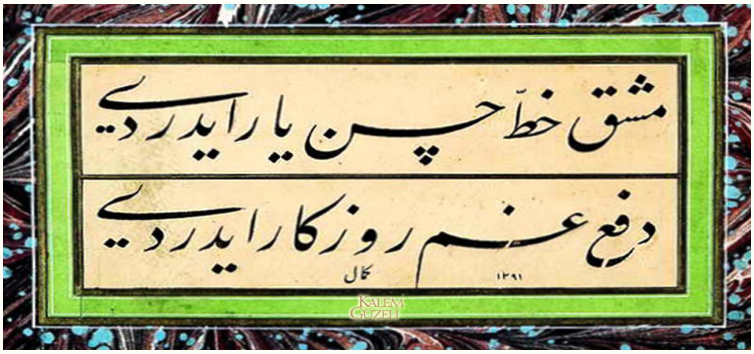
Fuzûlî'nin şiirlerinde lisan zenginliği büyük bir rol oynar. Arapça ve Farsça'nın yanı sıra Türkçe'nin de inceliklerini kullanarak estetik bir dil oluşturur. Bu yüzden şiirlerinde güçlü bir dil ve ifade kullanımı dikkat çeker. Onun şiiri, estetik bir zenginlik taşır ve dilin inceliklerini kullandığından okuyucuda duygusal derinlik yaratır. Şiirlerindeki kelime seçimleri, tamlamalar ve teşbihler estetik bir anlam meydana getirir. Nitekim onun estetik anlayışının merkezinde aşk vardır. Onun aşk anlayışı genellikle tasavvufi bir derinliğe sahiptir. Şiirlerinde aşk, aynı zamanda bir metafor olarak kullanılır ve insanın tasavvufi yolculuğunu temsil eder.

1. Fuzûlî'nin Hat levhalarına Yansıyan Şiirleri

Fuzûlî'nin gerek *Divan*'ında gerekse *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisinde yer alan şiirlerinin hattatlar tarafından hat levhalarına yansıtılan örnekleri şöyledir:

[4] M. Uğur Derman, "Hat", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (*İstanbul:* TDV Yayınları, 1997), 16/427.

Birinci Şiir



Şekil 1: Kemal Batanay'a Ait Bir Levha[5]

Meşk-ı hatt-ı hüsn-i yâr ederdi
Def'-i gam-ı rûzgâr ederdi[6]

17,5 x 26 cm. ebatlarındaki hüsn-i hat levhası, 1391/1971 yılında ta'lik hatla yazılmıştır. Hattatı Kemal Batanay'dır.[7] Şiirde Fuzûlî, "Sevgilisinin güzelliğinin yazısını meşk ederdi. Böylece günlerin üzüntüsünü uzaklaştırırdı."[8] demiştir. *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisinde geçen bu beyitte Mecnûn'un okulda Leylâ'nın güzelliğini meşk ederek hayatın gam ve kederini kendinden uzaklaştırdığı ifade edilmiştir. Böylece Leylâ'nın güzelliğine odaklanan Mecnûn hayattaki sıkıntılardan bu sayede kurtulmuştur.

Sevgilisinin güzelliğini meşk etmek, tasavvufi açıdan bakıldığında derin bir anlam taşımaktadır. Bu cümle, aşkın ve güzellik algısının, dinî ve manevi bir boyutla birleştiği tasavvufi bir perspektifi yansıtır. Tasavvufi düşünceye göre, Allah'a olan aşk, insanın ruhsal büyümesini teşvik eder ve onu dünyevi sıkıntılardan kurtarır. Dolayısıyla, sevgilinin güzelliğini meşk etmek, ruhsal bir yükseliş ve huzur arayışının bir yansıması olarak tasavvufi bir değeri ifade eder.

Fuzûlî'nin bu mesnevisi Türk dünyasında yazılan *Leylâ ve Mecnûn*'ların en

---

5 http://www.kalemguzeli.org/hatteserleriayrinti.php?KNO=814&HKNO=20 Erişim 01.08.2023

6 Fuzûlî, *Leylâ vü Mecnûn*, haz. Hüseyin Ayan (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008), 118 (698. beyit).

7 Kemal Batanay 1893 tarihinde İstanbul Kasımpaşa'da doğmuştur. Zeyrek'teki Sâlihâ Sultan Sıbyân Mektebi'nde ve Fâtih Rüşdî Mektebi'nde okuduktan sonra Vefâ İdâdîsi'ne girmiştir. 14 yaşındayken babasında hafızlığını yapmıştır. 1920 yılında Şirket-i Hayriye Ta'dâd Kalemi'nde memuriyete başlamıştır. 2. Dünya Savaşı yıllarındaki iki yıllık seferberlik görevi dışında, aralıksız 30 sene hizmette bulunduktan sonra 1956 senesinde emekliye ayrılarak, asıl şöhretini kazanacağı hüsn-i hat ve musiki çalışmalarına ağırlık vermiştir. Hüsn-i hat dersleri yanında, Kubbealtı Musiki Enstitüsü'nde Münîr Nureddîn Selçuk ile birlikte musiki dersleri vermiştir. 22 Haziran 1981 tarihindeki vefatını müteakip Feriköy Mezarlığı'na defnedilmiştir. bk. https://www.ketebe.org/ar/artist/kemal-batanay-493 Erişim 14.07.2022

8 Fuzûlî, *Leylâ vü Mecnûn*, 118.

başarılısıdır. 3096 beyit ve bir mensur dibaceden ibarettir. Leylâ ile Mecnûn'un aşkları bir Arap efsanesine dayanmaktadır. Doğu edebiyatlarının klasikleşmiş aşk hikâyesi konularından olan Leylâ ile Mecnûn, 7. yüzyılda Mecnûn mahlasıyla şiirler söyleyen Kays ibn Mülevvah adlı bir Arap şairin amcasının kızına karşı beslediği duygularını aşk içerikli şiirlerle anlattığı ve sonunun ayrılıkla sonuçlandığı bir aşk mesnevisidir.[9]

İkinci Şiir



Şekil 2: Çırçırlı Ali Efendi'ye Ait Bir Levha[10]

Cevri gönlümdür çeken gözdür gören ruhsârını
Allâh Allâh kâm alan kim bu çeken kimdir ta'ab[11]

32 x 43 cm. ebatlarındaki bu levha 1287/1870 yılında Çırçırlı Ali Efendi[12] tarafından celî sülüs hatla yazılmıştır. Şiir *Fuzûlî Divanı*'nda geçmektedir. Şiirde, sevgiliye hitaben "Cevri, cefayı çeken gönlüm, yanağını gören ise gözümdür. Allah Allah! Bu durumda zahmeti çeken kimdir, murad alan kimdir?"[13]

---

[9] Fuzulî, *Fuzûlî Dîvânı: (İnceleme-Tenkitli Metin)*, ed. Abdülhakim Kılınç (İstanbul: Türkçe Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2021), 49.

[10] https://www.istanbulantiksanat.com/en/product/5501696/circirli-ali-efendi-o-1902-altin-murekkeple-fuzuli-nin-meshur-beyti-yazili-ce Erişim 13.09.2023

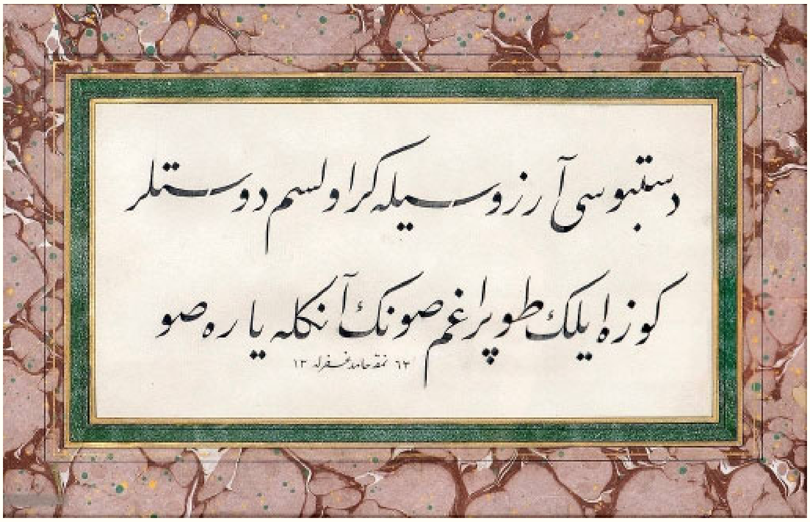
[11] Fuzulî, *Fuzûlî Dîvânı*, 398.

[12] Çırçırlı Ali Efendi İstanbul'da ikamet ettiği yere nispetle "Çırçırlı" ve "Haydarlı" olarak da tanınır. Asıl ismi Mehmed Ali'dir. Celî sülüste son derece kudretli hattatlarından biridir. Hayatı hakkında çok fazla bilgi bulunamamaktadır. 1320/1902 tarihinde vefat etmiştir. Karacaahmet Mezarlığı'na defnedilmiştir. bk. https://www.ketebe.org/en/artist/circirli-ali-efendi-210 Erişim 21.03.2023

[13] Erdoğan Uludağ, "Fuzûlî'nin Gazellerinde Bir Güzellik Unsuru Olarak Yanak", *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi ÖS-III* (2016), 21.

denilmiştir. “Cevr, cefa” zahmet, sıkıntı, acı anlamına gelir, şairin iç dünyasını temsil eder. Şair, sevdiği kişinin yüzünü gördüğünde, içinde duyduğu aşk ve özlem nedeniyle içinde çektiği zorlukları “cevr” kelimesi ile ifade etmiştir. İkinci dize ise bir tür hayret ve şaşkınlık ifadesidir. Şair, aşkın içerdiği zorlukları ve güzellikleri düşünerek bu hayreti dile getirir. “Zahmeti çeken kimdir” sorusuyla, aşkın getirdiği sıkıntıları kimin yaşadığına dikkat çekilirken, “murad alan kimdir” sorusuyla da aşkın güzelliklerini ve hedeflenen mutluluğu kimin elde ettiği sorusu sorulur.

Üçüncü Şiir



Şekil 3: Hamid Aytaç’a Ait Bir Levha[14]

Dest-bûsî ârzûsıyla ger ölsem dostlar
Kûze eylen toprağım sunun anınla yâre su[15]

Beyit, Hamid Aytaç[16] tarafından ta‘lik hatla yazılmıştır. Hz. Peygamber’in övgüsünde yazılan, na‘t-ı şerifler içerisinde müstesna bir yere sahip olan ve Su

[14] https://i.pinimg.com/originals/c0/81/c2/c081c2c79a9680272ff9ebe47a72c52d.jpg Erişim 20.09.2023

[15] Fuzulî, *Fuzûlî Dîvânı*, 209.

[16] Hamid Aytaç (1891-1982) 20. yüzyılın meşhur Türk hattatıdır. O eski usûlde bir hattatın yanında yetişmiş olmayıp daha çok hat otoriteleriyle mütalaa ve müzakerelerde bulunarak ve eski hattatların yazı örneklerini sabırla ve titizlikle inceleyerek ilerlemiş ve başta celî sülüs olmak üzere sülüs, nesih, celî, ta‘lik ve diğer yazı çeşitlerinde, hatta Latin yazılarında hemen hemen aynı kudrette kalem kullanan bir sanatkâr şahsiyetiyle kendisini sanat çevrelerine kabul ettirmiştir. Hamit Aytaç, İslâm yazı sanatlarına yön veren ve İslâm dünyasının dikkatlerini İstanbul üzerinde toplamayı başaran Türk hattatlarındandır. bk. M. Hüsrev Subaşı, “Aytaç, Hamit”,

Kasidesi diye meşhur olmuş şiirde geçen bu beyitte şair, "Dostlarım! Eğer yârin elini öpme arzusuyla ölürsem mezarımın toprağından bir testi yapın ve sevgiliye onunla su verin." demiştir. Âşık sevgilinin elini öpme emelini mezar toprağından yapılan kâsenin sevgiliye sunulmasıyla gerçekleştirebilecektir. Nitekim sevgili kâseyi eline aldığında âşık bu sayede onun elini öpmüş olacaktır.[17]

Beyitte Hz. Peygamber'e olan bağ ve sevgi ifade edilmiştir. Âşık gerçek hayatta sevgiliye kavuşamayacağını ve aşk arzusunun kendisini öldüreceğini bilmektedir. Şairde Hz. Muhammed'in elini öpme arzusundan bahsedilir. Yani şair Hz. Muhammed'in ravzası olan Medine'ye gitme isteğindedir.

Dördüncü Şiir



Şekil 4: Nuri Korman'a Ait Bir Levha[18]

Cân u dil kaydını çekmekden özüm kurtardım
Cânı cânâneye etdim dili dildâre fedâ[19]

Emin Barın Koleksiyonunda bulunan bu levha Nuri Korman[20] tarafından sülüs hatla kaleme alınmıştır. *Fuzûlî Divanı*'nda geçen bu beyitte; "Can

Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (İstanbul: TDV Yayınları, 1991), 4/288.

17 https://kadinveaile.com/su-kasidesi-fuzuli-3/ Erişim 23.09.2023

18 https://www.alifart.com/sulus-hat-levhasi_163583/ erişim 30.09.2023

19 Fuzulî, *Fuzûlî Dîvânı*, 375.

20 Nuri Korman 1868-1869'da Ortaköy'de doğmuştur. Henüz kırk günlükken getirildiği Beşiktaş'ta vefatına kadar ikamet ettiğinden, hattatlar arasında "Beşiktaşlı" nâmı ile yâd olunmuştur. Medresetü'l-hattâtîn'in sülüs ve nesih muallimliğine tayin edilmiştir. Harf inkılâbı üzerine, 1929'da her şeyi terk ederek babasının köyüne yerleşmiştir. Birkaç sene çiftçilikle meşgul olduktan sonra, aldığı davet üzerine İstanbul'a dönüp Güzel Sanatlar Akademisi'nde aklâm-ı sitte dersleri vermeğe başlamıştır. Son zamanlarında yaşlılığı nedeniyle Akademi'ye devam edemeyince öğrencilerini Akaretler'deki evinde kabul eden Nûrî Korman, bu hâl üzere iken

ve gönül derdini çekmekten kendimi kurtardım. Canı sevgiliye, dili de dildare feda ettim."[21] denilmiştir.

İnsan madde ve manadan mürekkeptir. Can madde, dil ise manadır. Âşık, hakiki güzelin güzelliğini aksettirdiğine inandığı mecazi sevgiliye, maddesini yani canını verip bu maddeden kurtulmuştur. Manasını da hakiki sevgiliye feda edip ondan da kurtulmuştur. Görünüşte iki şeyi, iki şeye verip kendisi aradan çıkmış, böylece hakiki sevgilide yokluğa varmıştır.[22]

Beşinci Şiir



Şekil 5: Osman Özçay'a Ait Bir Levha[23]

Âşık oldur kim kılar cânın fedâ cânânına
Meyl-i cânân etmesin her kim ki kıymaz cânına

Cânını cânâna vermekdir kemâli âşıkın
Vermeyen cân i'tirâf itmek gerek noksânına[24]

---

12 Eylül 1951 tarihinde vefat etmiş ve Yahyâ Efendi Kabristanı'na defnedilmiştir. bk. https://www.ketebe.org/en/artist/nuri-korman-695 Erişim 07.03.2023

[21] Ali Nihad Tarlan, *Fuzûli Divanı Şerhi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1998), 66.

[22] Tarlan, *Fuzûli Divanı Şerhi*, 66.

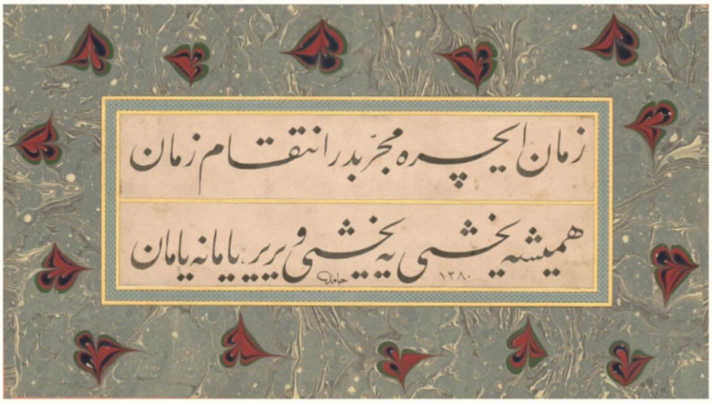
[23] https://ucvav.com/beyit-57-0 Erişim 02.10.2023

[24] Fuzûlî, *Leylâ vü Mecnûn*, 352.

Şiir, Osman Özçay[25] tarafından 1439/2017 tarihinde celî sülüs hatla yazılmıştır. Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisinde geçen gazelin ilk beytinde; "Canını sevgilisine fedâ kılan âşıktır! Canına kıymayı göze alamayan sevgili istemeye kalkışmasın!" İkinci beytinde "Âşığın olgunlaşması, canını cânânına vermekledir! Canını vermeyen noksanlığını itiraf etmelidir!"[26] denilmiştir.

Bu beyitlerde, tasavvufi aşkın derinliklerine ve aşkın insanın ruhsal gelişimine nasıl katkı sağlayabileceğine dair bir mesaj verilmektedir. Şair, ilgili beyitlerde aşkın derinliğini ve bağlılığını vurgulamaktadır. Fuzûlî, gerçek bir âşığın, sevgilisine olan bağlılığı nedeniyle canını feda etmeye hazır olduğunu ifade ederek canına kıyamayan hiç kimse boşuna sevgiliye meyletmemeli, demiştir. Âşıklığın en mükemmel hâli, canını sevgiliye vermektir. Aşkın bu kadar derin ve güçlü olduğu bir durumda, âşık hayatını sevdiği kişiye adar ve onun için her türlü fedakarlığı yapmaya hazırdır. Bu yolda canını bile vermelidir. Eğer canını onun için feda edemeyecekse teslimiyeti ve sevgisi eksik demektir.

Altıncı Şiir



Şekil 6: Hamid Aytaç'a Ait Bir Levha[27]

Zamân içre mücerrebdir intikâm-ı zamân
Hemîşe yahşıya yahşı virir yamana yaman[28]

---

[25] Osman Özçay 1963 yılında Trabzon'un Çaykara ilçesinde doğmuştur. İlk ve orta tahsilini ağabeyi olan Mehmet Özçay ile beraber Gerede'de tamamlamıştır. 1980 yılında Erzurum Yüksek İslâm Enstitüsü'nde iki yıl okuduktan sonra Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesine geçmiş ve 1986 yılında oradan mezun olmuştur. 1982'de Fuat Başar'dan sülüs meşkine başlamış ve meşkini tamamlayarak sülüs-nesihten icazet almıştır. M. Uğur Derman'dan istifade etmiştir. Özel koleksiyonlarda ve müzelerde yer alan eserlerini klasik anlayışa göre sülüs, celi sülüs, nesih ve muhakkak ile yazmıştır. bk. http://www.ozcay.com/osman/biyografi Erişim 20.04.2023.

[26] Fuzûlî, *Leylâ vü Mecnûn*, 352.

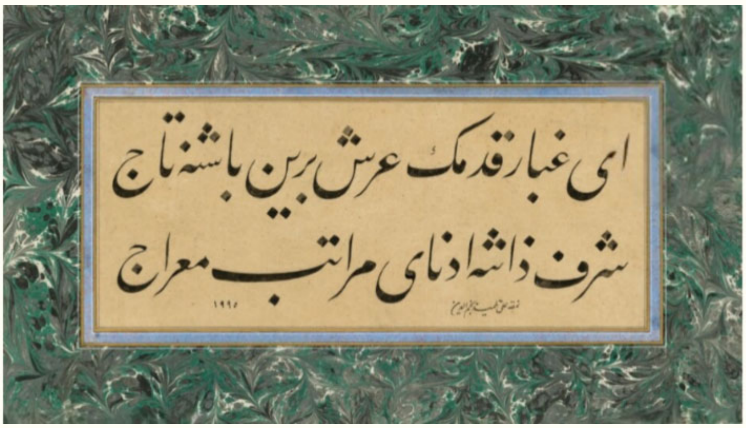
[27] https://www.ketebe.org/en/artwork/7485?ref=artist&id=343 Erişim 10.10.2023

[28] Fuzulî, *Fuzûlî Dîvânı*, 688.

Semih Özcan Koleksiyonu'nda bulunan bu levha 1380/1960-1961 yılında Hamid Aytaç[29] tarafından ta'lîk hatla yazılmıştır. Levhanın ebru sanatıyla süslenmesi Mustafa Düzgünman tarafından yapılmıştır. *Fuzûlî Divanı*'nda müseddes nazım şeklinde yazılan şiirin bu beytinde; "Zaman içinde tecrübe edilmiştir (ki) zamanın intikamı, daima iyiye iyi vermektir, kötüye kötü." denilmiştir.

Bu ifade, zamanın insana tecrübelerle öğrettiği bir gerçeği vurgulamaktadır. Zaman, yaşam boyunca birçok deneyim yaşadığımız, hatalar yaptığımız ve öğrendiğimiz bir öğretmen gibidir. Zaman içinde yaşadığımız olaylar, kararlarımızın sonuçları ve hayatın bize sunduğu fırsatlar, bize birçok önemli ders verir. İyi kararlar ve olumlu davranışlar, zaman içinde olumlu sonuçlar getirirken, kötü kararlar ve olumsuz davranışlar da kötü sonuçlanır. Yani, iyi işler iyi, kötü işler kötü sonuçları doğurur. Bu, etik ve ahlaki davranışların önemini vurgular. Zaman içinde dürüstlük, empati, yardımseverlik gibi olumlu değerleri benimseyerek yaşamak, uzun vadede daha tatmin edici sonuçlar doğurabilirken, yalan, hile, zarar verme gibi olumsuz davranışlar zamanla olumsuz sonuçlara yol açabilir. Sonuç olarak zaman, insanın hayatındaki deneyimler ve davranışlar üzerinde etkili olduğunu ve bu deneyimlerin insanın geleceğini şekillendirdiğini hatırlatır. İyiye iyi, kötüye kötü verme ilkesi, adil ve etik bir yaşam tarzını teşvik eder ve zamanın bir öğretmen olarak önemli bir rol oynadığı vurgulanır.

Yedinci Şiir



Şekil 7: Ali Alparslan'a Ait Bir Levha[30]

Ey gubâr-ı kademin arş-ı berîn başına tâc
Şeref-i zâtına ednâ-yı merâtib mi'râc[31]

---

29 Hattat hakkında bilgi için bk. 13. dipnot.

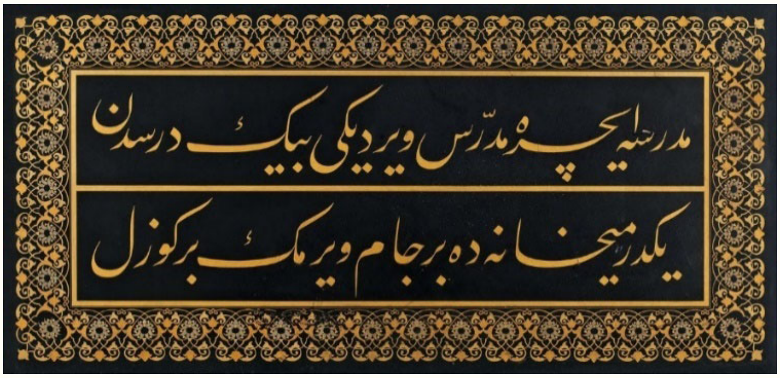
30 https://www.ketebe.org/eser/4575?ref=artworks Erişim 12.10.2023

31 Fuzulî, *Fuzûlî Dîvânı*, 410.

Abdurrahman Kılıç Koleksiyonu'nda bulunan bu levha Ali Alparslan[32] tarafından 1415-1416/1995 yılında celî ta'lik hatla yazılmıştır. Levhanın ebrucusu Mustafa Düzgünman'dır. *Fuzûlî Divanı*'nda geçen gazelin bu beytinde; "Ey ayağının tozu yüksek arşın başına taç olan Hazret-i Muhammed, zatının şerefi için miraç mertebelerin en aşağısıdır"[33] denilmiştir.

Miraç, yukarı çıkma vasıtası, asansör, merdiven gibi manalara gelmektedir. Dinî literatürde ise Hz. Peygamber'in göğe yükselişini ve Allah katına çıkışını ifade eder. Hz. Muhammed bir gece Mescid-i Harâm'dan Mescid-i Aksâ'ya yaptığı yolculuğa İsra, oradan göklere yükselmesine miraç denilmiştir. Türkçede miraç kelimesiyle her ikisi de kastedilir.[34] Hz. Peygamber miraçta birçok aşama ve mertebeden geçmiştir. Bu deneyim, İslâm'ın temel inançlarından biridir ve Peygamber'in özel bir makamını vurgular. Ancak, beyitte İslâm geleneğinde Hz. Peygamber'e atfedilen saygı ve değer vurgulanmıştır.

Sekizinci Şiir



Şekil 8: Ali Alparslan'a Ait Bir Levha [35]

Medrese içre müderris verdiği bin dersten
Yeğdir meyhanede bir cam vermek bir güzel[36]

---

[32] Ali Alparslan 1925-1926 yılında Tekirdağ'ın Çorlu ilçesinde doğmuştur. 1980'de profesör olmuştur. 1971 yılından sonra Boğaziçi Üniversitesi'nde de Türk edebiyatı dersleri okutan Ali Alparslan 1989'da emekli olmuştur. Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü ile Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü'nde öğretim çalışmalarını sürdürmüştür. Ta'lik, divanî, celî divanî ve rikā' yazılarında son dönemin kudretli hattatları arasında yer almıştır. Ali Alparslan kısa süren bir rahatsızlığın ardından 24 Ocak 2006'da vefat etmiş, Karacaahmet'teki aile mezarlığına defnedilmiştir. bk. Muhittin Serin, "Ali Alparslan", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2020), Ek 1/85-87.

[33] Tarlan, *Fuzûli Divanı Şerhi*, 150.

[34] Salih Sabri Yavuz, "Mi'rac", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2020), 30/132.

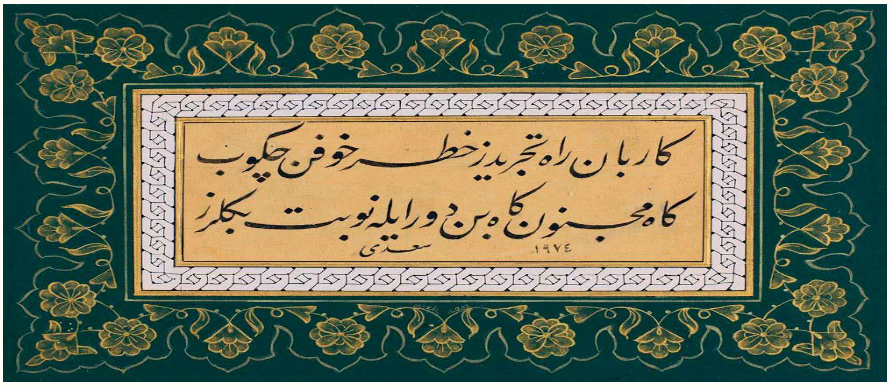
[35] https://www.alifart.com/pictures/product/K0934-441xx.jpg Erişim 19. 10. 2023.

[36] Fuzulî, *Fuzûlî Dîvânı*, 534.

Levha, Ali Alparslan[37] tarafından celî ta'lik hatla yazılmıştır. *Fuzûlî Divanı*'nda geçen gazelin bu beytinde; "Medresede müderrisin verdiği bin dersten, meyhanede bir güzelin verdiği bir kadeh daha iyidir."[38] denilmiştir.

Tasavvuf şiirinde "meyhaneci" mürşidi sembolize etmektedir. "Meyhane" aşkın öğrenildiği yer, yani tekke veya dergâhtır. İnsanın almış olduğu eğitim ve bilgi elbette değerlidir ve önemlidir, ancak mânevî yolculuktaki almış olduğu içsel haz ve ruhsal derinlikler de aynı derecede önemlidir. İlmî bilgiyle donanmış olmak sadece zihinsel bir gelişimi temsil ederken, meyhanede bir güzelin verdiği kadeh daha derin bir huzuru temsil eder. İnsanın mânevî yolculuğu hem bilgiyi araştırmak hem de seyr ü sülûk sırasında duygusal deneyimleri keşfetmekle dengelenmelidir. Şair meyhanedeki bir güzelin sunduğu duyguyu insanların hayatında edindikleri bilgiden daha değerli bulduğunu ifade etmiştir.

Dokuzuncu Şiir



Şekil 9: Sadi Belger'e Ait Bir Levha[39]

Kârbân-ı râh-ı tecrîdiz hatar havfın çekip
Gâh Mecnûn gâh ben devr ile nevbet bekleriz[40]

Sadi Belger[41] tarafından M. 1974 yılında ta'lîk hatla yazılmıştır. *Fuzûlî Divanı*'nda geçen gazelin bu beytinde; "Tecrit yolunun kervanıyız. Bir tehlike gelir endişesiyle kâh Mecnûn kâh ben sıra ile nöbet bekleriz." denilmiştir.

---

[37] Hattat hakkında bilgi için bk. 29. dipnot.

[38] Tarlan, *Fuzûli Divanı Şerhi*, 428.

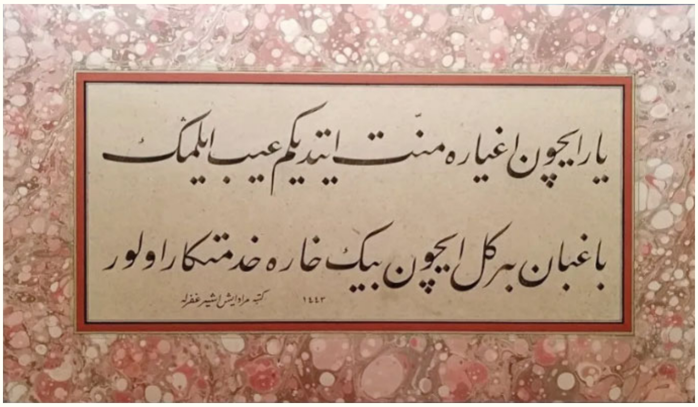
[39] http://osmanlicalisani.blogspot.com/2023/01/osmanlca-hat-levha-fuzuli-kar-ban-rah.html Erişim 19. 10. 2023

[40] Fuzulî, *Fuzûlî Dîvânı*, 478.

[41] Sadi Belger 1916 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Tedavi için kendisine gelen devrin ünlü hattatı Halim Özyazıcı ile dost olmuş ve kendisinden ta'lik dersi almıştır. 1963'te icazet almış

Tasavvufun ana amacı, insanın Allah'a daha yakın bir şekilde yaşamasını ve maddî dünyanın geçiciliği karşısında manevi bir denge bulmasını sağlamaktır. Tecrit, bu amacı gerçekleştirmek için kullanılan bir araç olup maddî kaygılardan sıyrılarak manevi bir yükselişe yol açmaktadır. Bu beyit, tasavvufun bu amaçlarına ulaşmak için göze alınan zorlukları ve kararlılığı vurgulamaktadır. Mecnûn, Leylâ'ya olan aşkı nedeniyle dış dünyadan soyutlanmış ve kaygılardan arınmış bir kişilik olarak kabul edilir. Dolayısıyla, bu ifade, mânevî arayışın zorlu ve zahmetli olduğunu ve bu yolculuk sırasında insanın zorluklarla karşılaşabileceğini söyler.

Onuncu Şiir



Şekil 10: Hattat Murat İşaşır'a Ait Bir Levha[42]

Yâr içün ağyâre minnet ettiğüm ayb eylemen
Bağban bir gül için bin hâre hizmetkâr olur[43]

66 x 44 cm. ebatlarındaki hüsn-i hat levhası Murat İşaşır[44] tarafından celî ta'lik hatla yazılmıştır. Beyitte; "Sevgiliye kavuşabilmek için başkalarına min-

ve 1976 yılında vefat etmiştir. bk. http://www.kalemguzeli.org/index.php?go=main&KNO=183 Erişim 14.05.2022

42 https://gulberksanat.com/fuzuli-yar-icin-siiri-21/ Erişim 01.08.2023

43 İsmail Hilmi Soykut, *Açıklamalarıyla 12. Asırdan 20. Asra Kadar Türk Şiirinde Tasavvuf, Hikmet ve Felsefeyle Dolu Unutulmaz Mısralar* (İstanbul: Sönmez Neşriyat ve Matbaacılık, 1968), 242.

44 Murat İşaşır 1969 yılında Bayburt'ta doğmuştur. 1991 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Tasarım bölümünden mezun olmuş, Hattat Nabi Kalender ve Ömer Faruk Özoğul'dan dersler almıştır. 2017 yılında sülüs-nesih, 2022 yılında ta'lîk yazılarından icazet alan hattat, İstanbul Üsküdar'da bulunan atölyelerinde çalışmalarına devam etmektedir. bk. https://ketebe.org/sanatkar/murat-isasir-7135 Erişim 02.11.2023

net etmemi sakın kınayıp ayıplamayın. Bahçıvan bir tane gül elde edebilmek için bin tane dikene hizmetkârlık eder." denilmiştir.

Şair, insanların sevdikleri kişi için çeşitli zorlukları ve fedakârlıkları göze alması gerektiğini ifade etmiştir. Bahçıvanın bin tane dikenle uğraşıp sadece bir tane gül elde etmesi, hayatta bazen istediğimiz veya değer verdiğimiz şeyleri elde edebilmek için önümüze çıkan zorlukları aşmamız gerektiğine örnek verilmiştir. Şair ayrıca sevgiliye kavuşmak için harcanan çabaları dikenlerle simgelemiştir. Aynı şekilde, hayatta herhangi bir hedefe ulaşabilmek için çaba göstermek, fedakârlık yapmak ve zorluklarla yüzleşmek gerekir. İnsan, ağyardan gelen bütün bu sıkıntıların acısına bir olan Yâr için katlanır. Nitekim bahçıvan da bir gül için bin dikene katlanmak zorundadır.

Sonuç

Çalışmamızın teşekkülündeki asıl amaç, Fuzûlî gibi önemli bir şairin hat sanatıyla buluşmuş şiirlerinden örnekler sunarak ve bunun gibi nice şairlerin de şiirlerinin hattatlar tarafından tercih edildiğini ortaya koymaktır. Tarih boyunca şairlerin manzum eserlerinin fiziki açıdan en güzel şekilde tezahürü hat sanatıyla olmuştur. Örneklerle de ifade ettiğimiz gibi bu ilişki hiç de azımsanmayacak sayıdadır.

Şairlere ait şiirlerin yer aldığı hat levhaları incelendiğinde Fuzûlî'den çokça iktibas edilmesini şiirlerinin sevilmesi, itibar görmesi şeklinde de değerlendirmek mümkündür. Hat sanatıyla kayıt altına alınan eserler ekseriyetle mevcut şiirlerin bir bölümünü ihtiva etmektedir.

Değerlendirdiğimiz hat levhalarında başta ta'lik, celî ta'lik, sülüs ve celî sülüs yazılarının tercih edildiği görülmektedir.

Araştırmamız neticesinde ulaşmış olduğumuz levhalardaki Fuzûlî'nin şiirlerinin özellikle tasavvufi içerikte olduğunu, çoğunlukla okuyucuya nasihat içeren şiirlerin tercih edildiğini söylemek mümkündür. Hüsn-i hat levhalarında en çok tercih edilen yazı ayet ve hadîs-i şerifler olsa da dinî muhtevalı şiirlerin sayısı da az değildir. Nitekim Fuzûlî'nin şiirleri bu duruma iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Kaynakça

Derman, M. Uğur. "Hat". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.* 16/427-437. İstanbul: TDV Yayınları, 1997.

Fuzulî. *Fuzûlî Dîvânı: (İnceleme - Tenkitli Metin)*. ed. Abdülhakim Kılınç. İstanbul: Türkçe Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2021.

Fuzûlî. *Leylâ vü Mecnûn*. haz. Hüseyin Ayan. İstanbul: Dergâh Yayınları, 4. Baskı, 2008.

http://osmanlicalisani.blogspot.com/2023/01/osmanlca-hat-levha-fuzuli-kar-ban-rah.html Erişim 19.10.2023.

http://www.kalemguzeli.org/hatteserleriayrinti.php?KNO=814&HKNO=20 Erişim 01.08.2023.

http://www.kalemguzeli.org/index.php?go=main&KNO=183 Erişim 14.05.2022

http://www.ozcay.com/osman/biyografi Erişim 20.04.2023

https://gulberksanat.com/fuzuli-yar-icin-siiri-21/ Erişim 01.08.2023.

https://i.pinimg.com/originals/c0/81/c2/c081c2c79a9680272ff9ebe47a72c52d.jpg Erişim 20.09.2023

https://kadinveaile.com/su-kasidesi-fuzuli-3/ Erişim 23.09.2023.

https://ketebe.org/sanatkar/murat-isasir-7135 Erişim 02.11.2023.

https://ucvav.com/beyit-57-0 Erişim 02.10.2023

https://www.alifart.com/pictures/product/K0934-441xx.jpg Erişim 19.10.2023.

https://www.alifart.com/sulus-hat-levhasi_163583/ Erişim 30.09.2023.

https://www.istanbulantiksanat.com/en/product/5501696/circirli-ali-efendi-o-1902-altin-murekkeple-fuzuli-nin-meshur-beyti-yazili-ce Erişim 13.09.2023.

https://www.ketebe.org/ar/artist/kemal-batanay-493 Erişim 14.07.2022

https://www.ketebe.org/en/artist/circirli-ali-efendi-210 Erişim 21.03.2023.

https://www.ketebe.org/en/artist/nuri-korman-695 Erişim 07.03.2023.

https://www.ketebe.org/en/artwork/7485?ref=artist&id=343 Erişim 10.10.2023.

https://www.ketebe.org/eser/4575?ref=artworks Erişim 12.10.2023.

Serin, Muhittin. "Ali Alparslan". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.* Ek 1, 85-87. İstanbul: TDV Yayınları, 2020.

Soykut, İsmail Hilmi. *Açıklamalarıyla 12. Asırdan 20. Asra Kadar Türk Şiirinde Tasavvuf, Hikmet ve Felsefeyle Dolu Unutulmaz Mısralar.* İstanbul: Sönmez Neşriyat ve Matbaacılık, 1968.

Subaşı, M. Hüsrev. "Aytaç, Hamit". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.* 4/287-289. İstanbul: TDV Yayınları, 1991.

Tarlan, Ali Nihad. *Fuzûli Divanı Şerhi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2. Baskı, 1998.

Uludağ, Erdoğan. "Fuzûlî'nin Gazellerinde Bir Güzellik Unsuru Olarak Yanak". *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi ÖS-III* (2016), 15-68.

Yavuz, Salih Sabri. "Mi'raç". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.* 30/132-135. Ankara: TDV Yayınları, 2020.



MÜTENEBBÎ'NİN ŞİİRLERİNDE 'HAZF'IN ESTETİĞİ[1]

ADNAN ÖZTÜRK [2] - NEVİN KARABELA [3]

Özet

Ebu't-Tayyib el-Mütenebbî, Abbâsî dönemi Arap edebiyatının önde gelen şairlerinden birisidir. O, dillerinin hatasız olduğuna inanılan bedevilerin yaşadığı çöl ortamlarında edebiyat, lügat, şiir ve nahiv alanlarında ilim tahsil etmiştir. Mütenebbî oldukça geniş bir coğrafyayı kapsayan birçok yere seyahat etmiş, şiirleri aracılığıyla bu bölgelerdeki emirleri ve yöneticileri methetmiştir. Onun şiirleri medih dışında da birçok tema barındırmaktadır. Hırslı bir şair olan Mütenebbî, hayatı boyunca arzuladığı şan-şöhret, servet ve iktidara ulaşmak için şiirin araç olabileceği düşüncesini taşımaktadır. Bu yüzden şiirlerinde tüm sanatsal yeteneklerini sergilemeye çalışmıştır. Mütenebbî'nin şiirlerindeki dilsel unsurlar incelendiğinde estetik açıdan son derece güçlü olduğu görülür. Zira okuyucu onun şiirleriyle muhatap olduğunda estetik hazza ulaştığını hisseder. Ayrıca Mütenebbî şiirde kullandığı kelimeleri sentezleme konusunda eşsiz bir yeteneğe sahiptir. O, şiirlerindeki dilsel ve anlamsal ögeleri uyumlu bir şekilde inşa eder; şiirlerini özgün ifadelerle zenginleştirerek okuyucuyu estetik açıdan etkiler. Zaten şiir dili, bir dilin estetik unsurlarını ortaya çıkarmada önemli bir fonksiyona sahiptir. Bu çalışmada özgün şiir diliyle

1 Bu makale Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde devam eden "*Mütenebbî'nin Şiirlerinde Estetik Unsurlar*" başlıklı doktora tezinden faydalanılarak hazırlanmıştır.

2 Doktorant, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Isparta Türkiye, adnanazzi1986@gmail.com, ORCİD ID: 0000-0002-1133-3818

3 Prof. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Arap Dili ve Belagati Anabilim Dalı, Isparta Türkiye, nevinkarabela@sdu.edu.tr, ORCİD ID: 0000-0001-68235461

dikkat çeken şairin şiirlerindeki hazf olgusu ele alınacaktır. Hazf, anlam bozulmayacak şekilde; bir ifadede harfin, kelimenin veya kelimelerin düşürülmesidir. Nahiv ve belâgat eserlerinde yer verilen hazf konusu Arap dilinde kısa ve özlü anlatımı ifade eden îcâzla da bağlantılı bir terimdir. Bu bildiride Mütenebbî'nin şiirlerinden örnekler verilerek onun şiirindeki hazf estetiği ortaya konulacaktır.
Anahtar Kelimeler: Edebiyat, Mütenebbî, Hazf, Şiir Dili, Estetik

THE AESTHETICS OF 'HAZF' IN AL-MUTANABBI'S POEMS

Abstract
el-Mutenebbî is one of the leading poets of Abbâsîd Arabic literature. He studied literature, vocabulary, poetry, and grammar in the desert environments inhabited by Bedouins, whose language was believed to be error-free. Mutenebbī traveled to many lands covering a wide geographical area and praised the emirs and rulers in these regions through his poetry. His poems contain many themes other than praise. As an ambitious poet, al-Muṭanebbī thought that poetry could be a means to achieve the fame, fortune and power he desired throughout his life. That is why he tried to showcase all his artistic talents in his poetry. When analyzed in depth by focusing on the linguistic elements in Mutenabbi's poems, it is seen that they are extremely strong in terms of aesthetics. Because the reader feels that he has reached aesthetic pleasure when he deals with his poems. In addition, al- Mutenebbi has a unique ability to synthesize the words he uses in poetry. The poet harmoniously constructs the linguistic and semantic elements in his poems; enriches his poems with original expressions and affects the reader aesthetically. In fact, the language of poetry has an important function in revealing the aesthetic elements of a language. In this paper, the aesthetic use of the hazıf phenomenon in the poems of the poet, who draws attention with his original language, will be discussed. Hazf is the dropping of a letter, word or words in an expression so as not to distort the meaning. The subject of hazıf, which is included in the works of grammar and rhetoric, is also a term related to ijāz, which expresses short and concise expression in Arabic language. In this paper, the aesthetics of hazf in his poetry will be revealed by giving examples from Muṭanebbī's poems.
Keywords: Literature, Mutenebbî, Hazf, Poetry Language, Aesthetic

Giriş

Yunanca kökenli olan "estetik" kelimesi; duygu, algılama, zihnin hissetmesi ve duyu ile hissetmek anlamına gelen aisthesis veya aishanesthai sözcüğünden türetilmiştir.[4] Arapçada estetik sözcüğü, çır-

[4] İsmail Tunalı, *Estetik* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), 13.

kinliğin zıttı olan, davranış ve ahlakta iyilik ve güzelliği ifade eden (جمُل) fiilinden türetilen (الجمال) sözcüğünden gelir.[5] Arapçada güzelliğin mahiyeti, ilkeleri, sanatla ilgili değer yargıları, güzellik teorileri gibi konuları araştıran *estetik bilimi* anlamında "İlmü'l- cemâl", "el-cemâlîyyat", "felsefetü'l-cemâl" ve "felsefetü'l-fenn" gibi kavramlar kullanılmaktadır.[6]

Estetik, güzelliği, hakikatini, ölçütlerini, kriterlerini ve teorilerini inceleyen ve sanatsal zevki ve sanatsal eserlerle ilgili değer yargılarıyla ilişkin her şeyi ele alan felsefî bir bilimdir.[7] Estetik, nesne ve olgularda bulunan, insan ruhunda hayranlık, beğeni, haz gibi olumlu duygular yaratan niteliklere atıfta bulunan bir bilimdir.[8]

Edebiyat, estetik üslûp ve ifadenin hâkim olduğu bir alandır. Edebî türler içinde şiiri en estetik tür olarak görmek mümkündür. Zira şiir diğer edebî türlere göre daha özgür bir ifade biçimi, daha özgün bir hayal ve duygu unsuru barındırmaktadır. Bu durum şiiri diğerlerinden farklı ve estetik hale getirmektedir. Abbâsî dönemi şiiri denince ilk akla gelen şairlerden birisi olan Ebu't-Tayyib el-Mütenebbî (öl. 354/965) yüzyılları aşarak estetik niteliğini yitirmeden günümüze ulaşan şiirleriyle bilinmektedir.

Arap edebiyatının zaman aşımına uğramayan şairlerinden olan Mütenebbî, yılında Kûfe'de doğmuş, orada büyümüş ve öğrenim görmüştür.[9] Şairin tam adı Ahmed b. el-Hüseyin b. el-Hasen b. Abdussamed el-Cü'fî el-Küfî'dir.[10] Mütenebbî dil ve edebiyata ilişkin bilgiler almak için dillerinde hata ve lahn bulunmayan bedevilerden çöl ortamında dil ve edebiyat tahsil etme imkânı bulmuştur.[11]

Mütenebbî'nin şiir yeteneğiyle tanındığı genç yaşlarında peygamberlik iddiasında bulunduğu rivayet edilmektedir. Bundan dolayı kendisine *Mütenebbî*

---

5 İbn Manzûr, *Lisânu'l-Arab*, thk. Abdullah Ali el-Kebîr-Muhammed Ahmet (Kahire: Dâru'l-Maârif), 1/685.

6 Ayvazoğlu, Beşir, "*İlmü'l-Cemâl*", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 22/146; Salahüddîn Müneccid, *Cemâlü'l-Mer'e İnde'l-Arab* (Beyrut: Daru'l-Kitâbi'l-Cedîd, 1969), 5.

7 Ahmet Muhtâr Ömer, *Mu'cemü'l-Lugati'l-Arabiyyeti'l-Mu'asir* (Kahire: y.y., 2008), 398; Cemîl Salîbâ, *el-Muʿcemü'l-Felsefî* (Beyrut: Dârü'l Kitabil-Lübnani, 1982), 1/407-408; Ayvazoğlu, "*İlmül-Cemâl*", 22/146.

8 Salîbâ, *el-Muʿcemü'l-Felsefî*, 407-408; Ayvazoğlu, "*İlmül-Cemâl*", 22/146.

9 İbnü'l-Adîm, Ebu'l-Kâsım Kemâlüddîn, *Buğyetü't-Taleb fî Târîhi Haleb*, thk. Süheyil Zekkâr (b.y.: Daru'l-Fıkr, ts.), 644.

10 İbn Hallikân, Ebu'l-Abbâs Şemsüddîn, *Vefeyâtü'l-Aʿyân ve Enbâʾü Ebnâʾi'z-Zamân Mimmâ Sebete Bi'n-Nakl Evi's-Semâʿ Ev Esbetehü'l-ʿAyân'*, thk. İhsân Abbas (Beyrut: Daru Sâdır, 1978), 1/120.

11 Bağdâdî, Abdulkâdir, *Hizânetü'l-Edeb ve Lübbü Lübâbi Lisâni'l-ʿArab*, thk. Abdusselam Harun (Kâhire: Mektebetu'l-Hâncî, 1997), 2/347.

lakabı verilmiştir.[12] Bazı rivayetlerde Mütenebbî'nin peygamber olduğunu iddia ettiği görüşü hâkimken, şiir konusunda üstün yeteneğe sahip olduğu için bu lakabın kendisine verildiği görüşü de vardır.[13]

Mütenebbî'nin biyografisi incelendiğinde birçok yere seyahat ettiği, bu bölgelerdeki emirleri ve yöneticileri öven şiirler söylediği görülür. O, 321/933 yılında Suriye'ye yolculuk yapmıştır.[14] Mütenebbî, Suriye'nin farklı bölgelerinde dolaşmış, bu sırada otuz iki kişiyi kırk dört kaside ile övmüştür. Bu süreçte Remle bölgesinin valisinin daveti üzerine Remle'ye gitmiştir. 336/947 yılında Antakya'ya gelmiş ve Antakya valisi Ebu'l-Aşâir ona Halep'teki Seyfüddevle Sarayı'nın yolunu açmıştır.[15]

Mütenebbî'nin Seyfüddevle (öl. 356/966) ile tanışması, onun hayatında dönüm noktası olmuştur. Hayatının bu döneminde diğer şairlerin elde edemediği pek çok imkana sahip olmuştur.[16] Mütenebbî'nin Seyfüddevle Sarayı'nda elde ettiği yüksek konumdan rahatsızlık duyan kimseler, onunla Seyfüddevle arasını bozmaya çalışmışlardır. Mütenebbî bu durumdan rahatsız olmuş ve Seyfüddevle Sarayı'nı terk ederek Halep'ten ayrılmıştır.[17]

Mütenebbî, 346/957 yılında Kâfûr el-İhşîdî'nin kendisini bir bölgeye vali yapacağına dair verdiği söze inanarak Mısır'a gitmiştir. Ancak Kâfûr, ona verdiği sözü tutmamış ve Mütenebbî'nin Mısır'da geçirdiği dört buçuk yıl hayal kırıklığıyla sonuçlanmıştır.[18]

Mütenebbî tekrar Kûfe'ye dönerek burada bir süre kalmıştır. 352/963 yılında Bağdat'a gitmiştir. 354/965 yılında İran'ın Errecân bölgesini ziyaret ederek orada İbnü'l-Amîd ile görüşmüş,[19] daha sonra Adudüddevle b. Büveyh tarafından Şîraz'a davet edilmiştir. Şîraz'da kendine uygun bir ortamla karşılaşan şair, birçok ikrama nail olmuştur.[20] Daha sonra İran'dan ayrılıp Bağdat'a dönmek üzere 354/965 yılında yola çıkan Mütenebbî, bedevîler tarafından oğluyla birlikte öldürülmüştür.[21]

---

12 Se'âlibî, Ebû Mansûr Abdulmelik b. Muhammed b. İsmâîl, *Yetîmetu'd-Dehr fî Mehâsini Ehli'l-Asr*, thk. Mufîd Muhammed Kamîha (Beyrût: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1983), 1/141.

13 Yusuf el-Bedîî, *eş-Subhu'l-Münebbî ʿan Hayşiyyeti'l-Mütenebbî*, thk. Mustafa es-Sekkâ (Kahire: Dârü'l-Maârif, ts.), 66; Seâlibî, *Yetîmetü'd-Dehr*, 1/142.

14 Maarrî, Ebu'l-Alâ', *Risâletü'l-Ğufrân*, thk. Âişe Abdurrahman (b.y.: Dârü'l-Maârif, ts.), 425.

15 Bedîî, *es-Subhü'l-Münebbi*, 71.

16 Fâhûrî, Hanna, *Tarihu'l-Edebi'l-Arabî* (Beyrut: el-Mektebetü'l-Bulisîye, 1987), 601-602.

17 İbnü'l-İmâd, Ebu'l-Felâh Abdulhay el-Hanbelî, *Şezerâtü'z-Zeheb fî Ahbâr-i Men Zeheb*, thk. Mahmud el-Arnaut, Abdulkadir el-Arnaut (Beyrut: Dâru İbn Kesîr, 1989), 4/ 283.

18 ez-Ziriklî, Hayrüddîn, *el-Aʿlâm* (Beyrut: Daru'l-İlmi li'l-Malâyîn, 2002), 1/115.

19 ez-Ziriklî, *el-Aʿlâm*, 1/115.

20 İbnü'l-Adîm, *Buğyetü't-Taleb*, 680.

21 Hatîb el-Bağdâdî, *Târîhu Bağdâd*, 5/169; İbn Hallikân, *Vefeyâtü'l-Aʿyân*, 1/127.

1. Mütenebbî ve Şiir Dili

İnsan, tabiattan ve çeşitli sanatlar aracılığıyla edindiği yetenekleriyle estetik değerler üreten ve bu değerleri ifade etmek için dili kullanan bir varlıktır.[22] Estetik düşünceye göre sanat eseri yalnızca uzunluk ve kısalık gibi biçimsel açılardan değerlendirilerek içeriğindeki dilin estetik değeri ortaya çıkarılamaz. Zira dilin güzelliği karmaşıklıktan uzak olması, kulağa hoş gelmesi, yerine göre ifadenin kısa tutulması, kelâmda hakikate bağlılık ve anlamı sunmadaki netlikten ortaya çıkar.[23]

Dilin estetik kullanımı ile ilgili bazı kriterler bulunmaktadır. Bu kriterlerden biri de dilin kullanılan duruma ve gerekli şartlara uygun olması, yani hitap ettiği kimselere ve mukteză-yı hâle mutabakat göstermesidir. Bundan dolayı dilin makama uygun şekilde doğru kullanımı, konuşmaya güç verir ve alıcı üzerinde olumlu etki yapar. Aksi takdirde dilin yanlış kullanılması muhatap üzerinde olumsuz bir izlenim bırakır.[24]

Edebî ürünlerde kullanılan dil, bazı estetik işlevleri bünyesinde barındırır. Kalplere hitap eder, duyguları canlandırır, estetik beğeni hissini besler, güzellik nesnesi etrafında farklı bir üslûpla daha öznel ifadeler yaratır. Edebî eserlerde kullanılan dil aracılığıyla yazar birçok belâgat sanatları ve dilsel yöntemlerden yararlanarak ifadeyi estetik bir biçimde sunmayı ve alıcının ruhunu etkilemeyi hedefleyen keyifli ve estetik bir dünya yaratmaya çalışır.[25]

Şairlerin edebî dili kullanırken takip etmeleri gereken çerçeve konusunda İbn Kuteybe (öl. 276-889)'nin sunduğu ölçütler bulunmaktadır. İbn Kuteybe, şairlerin şiirlerini belirli bu çerçeve içinde kurgulamak zorunda oldukları şiirsel dilin niteliklerini açıklamaya çalışmıştır. Ona göre şiirsel metnin estetik özelliğe sahip olması için şairin dilinin fasih, belâgatlı ve iyi olması, karmaşıklıktan, gariplikten ve taklitten uzak olması gerekir. Ayrıca şairleri içinde bulundukları şartlara ve şiir konularına uygun bir dil kullanmaya davet etmiştir.[26]

İbn Kuteybe, okuyucunun estetik zevke ulaşmasında şairin rolüne önem vermiştir. Muhatabın estetik zevki tatması için şairlerin Arapların şiirlerini duyması ve Arap dilindeki kelam üslûplarını öğrenmesi gerekir. Şair al-

---

22 Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983), 1447 a 2.

23 Aristoteles, *Retorik*, çev. Mehmet H. Doğan (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016), 1404a, 5.

24 Aristoteles, *Retorik*, 1406a, 5.

25 Cohen, Jean, *Bünyetü'l-Lugati'ş-Şi'iriyye*, çev. Muhammed el-Velî-Muhammed el-Ömerî (b.y.: ed-Dâru'l-Beydâ, 1986), 192.

26 İbn Kuteybe, Ebû Muhammed Abdullâh ed-Dîneverî, *eş-Şi'r ve'ş-Şua'râ'*, thk. Ahmed Muhammed Çakır (b.y.: Dârü'l-Maârif, 1982), 1/101.

gılarını geliştirmeli ve şiirde ele aldığı temaları dikkate almalı, dil ve edebiyat kültürünü genişletmeli, kelime ve anlam seçiminde kendini yanlışlardan korumalıdır.[27]

İbn Kuteybe tarafından zikredilen şiir dili estetiğine birçok açıdan sahip olan şairlerden birisi de Mütenebbî'dir. Nitekim onun divanı, fasih lafızlar, sağlam terkipler, atasözleri, felsefi bilgelik ve hikem içermesi nedeniyle Arap edebiyatında kültürel ve dilsel bir ansiklopedi niteliğindedir. Bu durum, Mütenebbî'nin üstün dilsel gücünü ve şiirsel yeteneğini gösterir. Ayrıca Mütenebbî'nin Arap dili ve edebiyatı alanında Arap çöllerinde edindiği kültürü yansıtır. Onun Arap dilinin sırlarına ve inceliklerine vakıf olduğunu ortaya koyar.[28] Bütün bunlar onun kendine özgü güçlü bir şiir dili üretmesine vesile olmaktadır.[29]

Mütenebbî'nin şiir dili, lafızların belâgati, terkiplerin zarafeti ve cümlelerin sağlam kurulmasıyla öne çıkar. Bu dil aynı zamanda şairin duyguları, fikirleri ve ulaşmaya çalıştığı beklentilerinin psikolojik bir yansımasını da temsil eder. Dolayısıyla Mütenebbî'nin şiir dili, onun Arap şairleri arasında eşsiz bir konuma sahip olmasına katkı sağlamıştır.[30]

Mütenebbî'nin şiirindeki dilsel özgünlük Seyfüddevle dönemindeki şiirlerinde belirgindir. O, Seyfüddevle'nin yanında kaldığı dönemde şiirde geleneksel üslûptan farklı, yeni bir üslûp yaratmaya çalışmıştır. Zira edebî, lugavî ve felsefî şahsiyetleri bünyesinde barındıran bir edebî meclis olan Seyfüddevle Sarayı, Mütenebbî'nin şiirlerinde yaratıcılığın ortaya çıkması için uygun ortamı oluşturmuştur.[31] Mütenebbî'nin o zamanki şiiri, çeşitliliği ve dilsel özgünlüğü bakımından Arap edebiyatındaki en güzel şiirler arasında yer alır ve sanat hayatının zirvesini teşkil eder.[32] Ayrıca Seyfüddevle Sarayı, dil, edebiyat, nahiv ve felsefe ilimlerinde tartışmalar ve münazaralara katılan filozof, şair, eleştirmen ve bilim adamları için elverişli bir alan olmuştur.[33]

Mütenebbî Arap dilinin sırlarını, inceliğini ve ayrıntılarını bilmekle kalmamış, aynı zamanda şiirlerinde nadir ve garip kelimeleri kullanmak sure-

---

[27] İbn Kuteybe, *eş-Şi'r ve'ş-Şua'râ'*, 1/82.

[28] Seâlibî, *Yetîmetü'd-Dehr*, 1/141; Velîd Kassâb, "el-Husûmetü'n-Nakdiyye havle Şi'ri'l-Mütenebbî", *Mecelletu'l-Faysal* 55 (1981), 26.

[29] Kassâb, "el-Hüsumetu'n-Nakdiyye", 26.

[30] Muhammed Hüseyin, *el-Mütenebbî ve'l-Karâmîta* (Riyad: Menşûratu Dâri'r-Rifâî, 1981), 16.

[31] el-Bedîî, *eş-Subhu'l-Münebbî*, 87.

[32] İsmail Durmuş, "Mütenebbî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2006), 32/196.

[33] İbn Hallikân, *Vefeyâtü'l-A'yân*, 1/123.

tiyle Arap dilinin derinliklerine vâkıf olduğunu göstermiştir.[34] Aşağıdaki rivayet, onun Arap dilinde nadir ve garip lafızlara ilişkin hâkimiyetini göstermektedir: "Bir gün dilci Ebu Ali el-Fârisî Mütenebbî'ye "dilimizde (فُعلى) vezNine ait kaç çoğul vardır" diye sormuştur. Mütenebbî hiç tereddüt etmeden (حجلى وظربى) çoğul kelimelerini zikretmiştir. Bunun üzerine Ebu Ali el-Fârisî, üç gün inceledikten sonra, belirtilen bu iki kelimenin dışında aynı vezinde üçüncü bir çoğul olmadığını tespit etmiştir».[35]

Mütenebbî, şiir dilindeki becerisini ve Arap diline dair geniş bilgisini ortaya koyan garip lafızlar, nadir yapılar ve sıra dışı kalıplar kullanmıştır.[36] Mütenebbî'nin şiirlerinde nadir ve garip lafızları kullanması onun edebî kültüründen, dil tecrübesinden, Arap edebiyatındaki kelam usullerini bilmesinden ve lafzı uygun yerde kullanma konusundaki yeteneğinden kaynaklanmaktadır.[37]

Mütenebbî'nin şiir dilinin özelliklerinden biri de nahiv ve sarf kaidelerinin dışına çıkmasıdır.[38] Mütenebbî'nin Kûfe'de yetişmesi ve orada ilim öğrenmesi nedeniyle, Kûfe ekolünün metodunu takip eden şairlerden biri olarak görülür. Kûfe dil ekolü mensuplarında görülen Basra'daki yaygın anlayışla çelişen şaz ifadelere, nadir terkiplere ve garip sözcüklere şiir dilinde yer vererek dil ve nahiv alanındaki kültürünü ortaya koymuştur.[39]

Mütenebbî'nin şiirlerine ait özellikler arasında atasözlerini çok kullanması dikkat çeken bir husustur. Mütenebbî'nin sahip olduğu zengin atasözü kültürünü, şiirlerinde 370'ten fazla atasözünü derleyen Sâhib b. Abbâd (öl. 385/995) tarafından yazılan risâlede görmek mümkündür.[40]

Mütenebbî'nin şiirlerinde hazf, takdim-tehir, tezat, terâdüf, inziyâh ve tekrâr gibi birçok dilsel ve gramatik düzeyde estetik ögeler kullanılmaktadır. Bu dilsel ve gramatik unsurların barındırdığı estetik özelliğin alıcıda bı-

---

34 Abdurrahim b. Ahmed Abbâsî, *Meâhitu't-Tansîs alâ Şevâhidi't-Telhîs*, thk. M. Muhyiddin Abdulhamîd (Beyrut: Alemü'l-Kütüb), 1/30.

35 Kemâleddin el-Enbârî, *Nüzhetü'l-Elibbâ' fî Tabakāti'l-Üdebâ*, thk. Muhammed Ebu'l-Fazl İbrâhîm (Kâhire: Dârü'l-Fikri'l-Arabi, 1998), 258; Abbâsî, *Meâhitu't-Tansîs*, 1/30.

36 Seâlibî, *Yetîmetü'd-Dehr*, 1/196; İbrahim Avad, *Luğatu'l -Mütenebbî Dirâsetün Tahlîliyye* (Kahire: Matbaatü'ş-Şebab, 1987), 12-13.

37 Ebu'l-Feth Osmân İbn Cinnî, *Fesrü Şi'ri'l-Mütenebbî*, thk. Riza Receb (Dimeşk: Daru'l-Yenâbi', 2004), 1/3-4.

38 Seâlibî, *Yetîmetü'd-Dehr*, 1/193.

39 Kemâleddin el-Enbârî, *el-İnsâf fî Mesâ'ili'l-Hilâf Beyne'n-Nahviyyîne'l-Basriyyîn ve'l-Kûfiyyîn*, şerh. Ramazan Abdultevvab (Kahire: Mektebetü'l-Hâncî, 2002), 124; Avad, *Luğatu'l-Mütenebbî*, 12-13.

40 Ebu'l-Kâsım İsmâîl b. es-Sâhib b. Abbâd b. el-Abbâs et-Tâlekânî, *el-Emsâlü's-Sâ'ire min Şi'ri'l-Mütenebbî*, thk. Muhammed Hasan Âl-i Yâsîn (Bağdat: Mektebetü'n-Nahda, 1965), 8-10.

raktığı etki ve şiirsel metinlere kattığı değer onun şiirlerinin özgünlüğüne katkıda bulunmaktadır.

2. Arap Dilinde Hazf

Hazf, bütün dillerde görülen olgulardan biridir. Hazf kesmek, atmak ve düşürmek anlamlarına gelmektedir.[41] Terim olarak hazf, bir karineye dayalı olarak sözün bir kısmının düşürülmesi demektir.[42] Cümleden düşürülen kısım fâil, mübtedâ veya haber gibi cümlenin temel unsurlarından biri olabileceği gibi temel ögeleri dışında bir harf bile olabilmektedir.[43]

Sîbeveyh'in (öl. 180/796) ifade ettiği gibi Araplar, ifade biçiminin veya cümle yapısının gerektirdiği anlamları ifade etmek için hazf yöntemine başvurmuşlardır. Hatta bazı durumlarda bağlamın gerektirdiği yere göre bir isim, fiil, harf ya da cümleyi hazfetmişlerdir.[44]

Muberred (öl. 285/900) hazfa delil bulunması gerektiğini vurgulayarak Araplar *ifadelerinde hazfettikleri kısma öncesinde bir işaret varsa bazı yerleri hazfederler*"[45] demiştir. Benzer ifadeler kullanan İbn Cinnî (öl. 392/1002), Arap dilinde hazfı ele aldığı kısımda Arapların, kelâmda bir delile dayanarak cümleyi, lafzı, harfi ve harekeyi hazfettiğini zikretmiştir. Kelâmda delil bulunmadığı takdirde, mahzûfu bilmenin neredeyse imkânsız olduğunu belirtmiştir.[46]

Hazfın estetiğini en iyi ifade eden Abdulkâhir Curcânî (öl. 471/1078-79)'dir. O hazfın ne derece etkili olduğunu vurgulayarak şöyle der: "Hazf ince bir üslûp şekli, hoş bir yöntem, sihre benzeyen hayret verici bir durumdur. Çünkü hazf yoluyla, bir sözün söylenmemesinin söylenmesinden daha fasih, sükût etmenin onu dile getirmekten daha anlamlı bir ifade olduğunu göreceksin. Bahsetmediğin takdirde kendini daha çok ifade etmiş olacaksın ve zikretmediğin halde kendini daha çok beyan etmiş bulacaksın".[47] Ayrıca hazfedilen şeyin zahir olması durumunda sözdeki güzellik kaybolmaktadır. Bu durum

---

[41] İbn Manzûr, *Lisânu'l-Arab,* ح ذ ف maddesi.

[42] Bedruddin Muhammed b. Abdillah ez-Zerkeşî, *el-Burhân fi ʿUlümi'l-Ku'rân*, thk. Muhammed Ebu'l-Fadl İbrahim (Kahire: Mektebetu Dari't-Turas, ts.), 3/102.

[43] Muhammed İbrahim Ubâde, *Mu'cemu Mustalahatu'n-Nahv ve's-Sarf ve'l-Arûz ve'l-Kâfiye* (Kahire: Mektebetu'l-Âdâb, 2001), 85.

[44] Ebû Bişr Amr b. Osmân Sîbeveyh, *el-Kitab*, thk. Abdusselam Harûn (Kahire: Mektebetü'l-Hâncî, 1998), 1/311.

[45] el-Muberred, Muhammed b. Yezid, *el-Muktedab*, thk. Muhammed Azime (Beyrût: Âlemü'l-Kütüb, ts.), 3/112.

[46] İbn Cinnî, *el-Hasâis*. 2/360.

[47] Ebû Bekr Abdulkâhir b. Abdirrahmân el-Curcânî, *Delâʾilü'l-İʿcâz*, thk. Mahmut M. Şâkir (Kahire: Mektebetü'l-Hâncî, ts.), 146.

hazfın estetiğini ortaya koyan bir delildir.[48] Zira zikredilmeyip hazf edilen kısım muhataba esneklik sunması bakımından mahzuf ifadeyi seçenekli ve gizemli kılmaktadır.

Curcânî'nin ifadeleri şairlerin hazfa gösterdiği önemi açıklamaktadır. Buna göre "Söylenmeyen şey söylenmiş gibidir". Eğer hazfedilen söz hazf şartlarını taşır ve yerli yerinde yapılırsa tabir hazftan olumsuz yönde etkilenmez. Hazf kullanan şair, az kelime ile birçok manayı ifade etmiş olur. Şiirde kısa ifadeler kullanmak kafiyeyi, vezni ve ahengi korumaya katkı sağlar. Hazf, genel mânada muhatabın zihnini şiirde hazfedilen kısma çeker. Bu bağlamda hazf düşünceyi aktarma ve zihni uyarma amacına katkı sağlar.[49]

İbnü'l-Esîr (öl. 630/1233), Arap şiirindeki hazf estetiğine atıfta bulunarak, delil olmadan hazfın gerçekleşemeyeceğini belirterek rastgele olmaması ve bazı şartlara tabi tutulması gerekliliğine dikkat çeker. Ayrıca mahzuf söz izhar edildiğinde sözdeki estetik değerin kaybolacağına işaret etmektedir.[50]

Hazfın hem îcâz hem de idmarla bağlantısı bulunmaktadır. Îcâz, kısa ve özlü bir şekilde çok şey ifade etmek, idmar ise bir delile dayanarak açıklamamak anlamına gelmektedir. Her mudmar olan mahzuftur demek mümkünken, her mahzuf olan mudmardır demek mümkün değildir. Çünkü hazfedenin mahzufu bilmemesi sebebiyle hazfetmiş olması da ihtimal dahilindedir. İdmarda ise bilindiği halde bir gizleme veya açıkça ifade etmeme durumu söz konusudur.[51] Dilciler arasında hazf ve idmar kelimelerini ayıranlar bulunduğu gibi birbiri yerine kullananlar da bulunmaktadır.[52]

Hazf olgusu, sıradan ifade düzeyinde bir değişim olarak kabul edilen nahiv ve belâgatın ele aldığı konulardan biridir. Edebî metinde hazf, alışılmış kalıptan uzaklaşması bakımından alıcıyı metne çekmesi bakımından önemlidir. Alıcının zihninde metnin hedeflenen anlamına götürecek birtakım fikirleri ortaya çıkarır.[53]

Hazfın özellikleri ve hedeflediği hususlar arasında sözü kısa tutmak, muhatabın zihnini ve hayal dünyasını mahzuf kısımla meşgul ederek onu etki-

---

48 Miliani Muhammed, "Zâhiratu'l-Hazf min Manzuri'd-Dirâsâti'l-Uslubiyye", *Mecelletu't-Terceme ve'l-Luğât* 1/7 (2008), 109.

49 Hazf ve kullanıldığı yerler hakkında bk. Abdulmuttalip, Muhammed, *el-Belâğa ve'l-Uslûbiyye* (Beyrut: Mektebetu Lübnan, 1994), 313-328.

50 İbnü'l-Esîr, *el-Meselü`s-Sair,* 3/268-269.

51 Tâhâ Abdurrahmân, *el-Lisân ve'l-Mîzân ev et-Tekevsuru'l-Aklî* (Beyrut: y.y., 1998), 146.

52 Ayrıca bk. Ahmet Halil, *İbn Hişam'a Göre Hazf* (İzmir: Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023), 9-10.

53 Tahir Süleyman Hammûde, *Zâhiretu'L-Hazfi fi'd-Dersi'l-Lüğavi* (İskenderiye: Daru'l-Câmiyye, 1998), 9.

lemek, hedeflenen anlamı güçlendirmek, ifadeye kapalılık ve gizemlilik katmak bulunmaktadır.[54]

3. Mütenebbî'nin Şiirinde Hazf

Edebî eserde alıcı ile yazar arasındaki iletişim süreci, yalnızca cümlelerde zikredilen sözcüklere bağlı değildir, aksine cümlede hazfedilen ögelerin bulunmasıyla ortaya çıkmaktadır. Nahiv yapılarından sapma olarak değerlendirilen hazf, bağlamı etkileyen ve alıcıyı heyecanlandıran bir olgudur.[55]

Mütenebbî'nin şiirlerindeki hazf, yapmacıklık veya zayıflık barındırmadan metindeki dilsel bağlama uygun ve güçlü ifadelerle gelmiştir. Bu, Mütenebbî'nin çekici bir dil kullanarak kelime ve cümleler oluşturma konusundaki şiir yeteneğinden kaynaklanmaktadır. Aşağıdaki beyitlerde onun şiirinden hazf örnekleri sunulmuştur:

وَحيدٌ مِنَ الخُلّانِ في كُلِّ بَلدَةٍ إِذا عَظُمَ المَطلوبُ قَلَّ المُساعِدُ [56]

Her beldede dostlardan (uzak ve) yalnızım, eğer arzu edilen şey büyükse, yardımcılar azalır.

Şair yukarıdaki beyitte isim cümlesinde mübtedâyı hazfederek sadece haberi söylemiştir. Mübtedânın takdiri (أنا) kelimesidir. Mübtedânın hazfedildiğinin delili ise cümlede haber olan (وَحيدٌ) kelimesinin bulunmasıdır. Buradaki hazf, şairin yalnızlığını vurgulamaktadır.

لَولا المَشَقَّةُ سادَ الناسُ كُلُّهُمُ الجودُ يُفقِرُ وَالإِقدامُ قَتّالُ [57]

Zorluk (meşakkat) olmasaydı, bütün insanlar yüksek mertebelere ulaşırdı. Zira cömertlik yoksullaştırır, atılganlık (cüretkarlık) ise ölüme götürür.

Yukarıdaki beyitte (ولَالَ)'dan sonra haber (موجودة) düşmüştür. Haberin hazfedildiğinin delili cümlede mübtedâ olan (المَشَقَّةُ) kelimesinin bulunmasıdır.[58]

---

[54] Ammâr İbrahim İzzet, "*Cemâliyyatu'l-Hazf fi Şi'ri Yahyâ es-Semâvi (Kırâa Nakdiyye li Divâni Mesbaha fi Hirzi'l-Kelimât)*", erişim http://alnoor.se/article.asp?id=247807.

[55] Salah Fadl, *Belâğatu'l-Hitap ve İlmü'n-Nass* (Kuveyt: Alemu'l-Marife, 1992), 83.

[56] Ebu't-Tayyib el-Mütenebbî, *Divânu'l-Mütenebbî* (Beyrut: Dâru Beyrut, 1983), 319.

[57] el-Mütenebbî, *Divânu'l-Mütenebbî*, 490.

[58] Levla'dan sonra haberin hazfı vaciptir. bk. Bahâeddîn Abdullah İbn 'Akîl, *Şerhu İbn ʿAkîl ʿalâ Elfiyyeti İbn Mâlik*, thk. M. Muhyiddin Abdulhamid (Beyrut: y.y., 2015), 1/232.

صَبراً بَني إِسحاقَ عَنهُ تَكَرُّماً   إِنَّ العَظيمَ عَلى العَظيمِ صَبورُ [59]

Ey İshak'ın kabilesi:büyük kıymetiniz hatırına sabırlı olun. Çünkü büyükler, büyük meselelere karşı sabırlıdır.[60]

Mefulü mutlak olan (براَص) kelimesi ile başlayan beyitte mefulü mutlak'ın fiili olan (اصبروا) kelimesi hazf edilmiştir. Mefulü mutlak'ın varlığı mahzuf fiile işaret etmektedir.

أَبا المِسكِ هَل في الكَأسِ فَضلٌ أَنالُهُ   فَإِنّي أُغَنّي مُنذُ حينٍ وَتَشرَبُ [61]

Ey Ebu Misk: Sen zevk kadehinden içerken ben bir süredir inşad ediyorum. (Seni överek şiirler söylüyorum). Bu kâseden elde edeceğim ilave bir şey var mı?

Beytin başından nida edatı (يا) hazfedilmiştir. Munada olan izafet (أَبا المِسك) mahzufa işaret etmektedir. Arapçada nida edatı (يا) uzak için kullanılmaktadır. Ancak Mütenebbî, kendisiyle Ebu'l-Misk arasındaki mesafeyi yakın kılmak istemiş ve bundan dolayı (يا) harfini düşürmüştür.

وَمَن يَكُ قَلبٌ كَقَلبي لَهُ   يَشُقُّ إِلى العِزِّ قَلبَ التَوى [62]

Cesaretli bir yüreğe sahip olan, yüceliğe ulaşana kadar tehlikelerin ortasına girer.

Yukarıdaki beyitte muzari meczum fiilin (يَكُ) sonundan nun harfi düşürülmüştür .Bu da harfin hazf edilmesine bir örnek teşkil etmektedir.

تَنَفَّسُ وَالعَواصِمُ مِنكَ عَشرٌ   فَتَعرِفُ طيبَ ذَلِكَ في الهَواءِ [63]

Fethedilen ülkelerle aranda on gecelik bir yolculuk mesafesi varken nefes alırsan, orada yaşayanlar nefesinin havada ne kadar tatlı olduğunu bilirler.

Beyitte geçen (عَشرٌ) kelimesinden sonra gelmesi gereken (ليال) kelimesi yani ma'dud olan muzafun ileyh hazf edilmiştir.

---

59 el-Mütenebbî, *Divânu'l-Mütenebbî*, 72.

60 Ebu'l-Alâ' el-Maarrî, *Şerhu Dîvâni Ebi't-Tayyib el-Mütenebbî Mu'cizu Ahmed,* nşr. Abdulmecîd Diyâb (Kâhire: y.y., 1992), 1/260.

61 el-Mütenebbî, *Divânu'l-Mütenebbî*, 468.

62 el-Mütenebbî, *Divânu'l-Mütenebbî*, 511.

63 el-Mütenebbî, *Divânu'l-Mütenebbî*,299 .

Mütenebbî'ye ait zikredilen beyitlerde cümledeki farklı ögelerin hazfına dair örnekler sunulmuştur. Bu beyitlerde hazf olmasaydı şiir dizeleri mevcut hali kadar estetik hissedilemezdi. Zira lafız ve cümle seçiminde Mütenebbî'nin sahip olduğu şiirsel yetenek, alıcının mahzuf anlamı açıklığa kavuşturmasına katkı sağlamaktadır. Böylece kelimeler birbirine güçlü bir şekilde bağlanmakta ve her kelime, metnin genel dilsel çerçevesinden kopmadan diğerini yanına çekmektedir.

Sonuç

Mütenebbî, şan, şöhret, makam ve mevkiye ulaşmayı arzulayan hırslı bir şair olarak bilinir. Dolayısıyla Mütenebbî'nin şiiri ve şiir dili onun hayatı ve kişiliğiyle yakından ilişkilidir. Bu yüzden onun şahsiyetini ve hayata bakışını önemli ölçüde yansıtmaktadır. Onun şiire karşı olağanüstü yeteneği, ilgi çekici yaşantısı, makam ve mevki konusunda hayattan yüksek beklentileri, şan-şöhret merakı vb. özellikleri şiirde orijinal ifadeler ve özgün bir şiir dili kullanmasına yol açmıştır. Onun şiirindeki dilsel özelliklerden biri de hazfı yerli yerinde ve estetik bir biçimde kullanmasıdır. Hazf, bir karineye dayalı olarak ifade edilmeden gerçekleşen bir anlatım biçimi olmasına rağmen Abdulkâhir Curcânî'nin de ifade ettiği gibi *ifade edilenden daha estetik* ve vurgulu sayılmaktadır. Hazf olgusu şiirin okuyucunun gözünde sıradanlaşmasına engel olur ve onu alışılmışın dışına çıkarır. Şairler, muhatabın dikkatini canlı tutmak için hazfa başvururlar. İşte Mütenebbî de şiirlerinde dil ve ifade yeteneği sayesinde muhatabın ilgisini çeken şairlerdendir. Alıcı üzerinde estetik ve olumlu etki bırakan hazf onun şiirlerinde başvurduğu dil imkanlarından biridir. Mütenebbî'nin şiirinden hazf örnekleri verilen beyitlerde şairin cümlelere canlılık kattığı ve anlam bakımından güçlendirdiği görülmektedir. Zira isim, fiil, harf veya cümlelerin hazf edilmesi, şiirsel duyarlılığı artırarak bu olgunun alıcı tarafından kabul edilmesinde rol oynamaktadır. Ayrıca onun şiir dilinde hazfın gerektiği yerde ve tabii bir biçimde kendine yer bulduğunu söylemek mümkündür. Mütenebbî'nin şiirlerindeki hazf olgusu, şairin sahip olduğu şiirsel ve dilsel potansiyele dayanmaktadır. Bu durum onu estetik terkipler oluşturmaya yöneltmiş, ifadelerini güçlü ve vurgulu hale getirmesine katkı sağlamıştır.

Kaynakça

Abbasî, Abdurrahim b. Ahmed. *Meâhitu't-Tansîs alâ Şevâhidi't-Telhîs*. thk. M. Muhyiddin Abdulhamîd. Beyrut: Alemü'l-Kütüb, ts.

Abdulmuttalip, Muhammed. *el-Belâğa ve'l-Uslûbiyye*. b.y.: Mektebetu Lübnan, 1994.

Ahmet Halil. *İbn Hişam'a Göre Hazf*. İzmir: Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023.

Ahmet Muhtâr Ömer. *Mu'cemü'l-Lugati'l-Arabiyyeti'l-Mu'asir*. Kahire: y.y., 1. Baskı, 2008.

Ammâr İbrahim İzzet. "*Cemâliyyatu'l-Hazf fi Şi'ri Yahyâ es-Semâvi (Kırâa Nakdiyye li Divâni Mesbaha fi Hirzi'l-Kelimât)*". erişim http://alnoor.se/article.asp?id=247807.

Aristoteles. *Poetika*. çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.

Aristotales. *Retorik*. çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.

Aşmâvî, Muhammed Zeki. *Kasidetu'l-Medh inde'l-Mütenebbî ve Tetavvruhâ el-Fennî*. Kahire: Dâru'n-Nahda, 1983.

Avad, İbrahim. *Luğatu'l -Mütenebbî Dirâsetün Tahlîliyye*. b.y.: Matbaatü'ş-Şebab, 1987.

Ayvazoğlu, Beşir. "İlmü'l-Cemâl". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 22/146-148. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.

el-Bağdâdî, Abdulkâdir. *Hizânetü'l-Edeb ve Lübbü Lübâbi Lisâni'l-ʿArab*. thk. Abdusselam Harun. Kâhire: Mektebetu'l-Hâncî, 4. Baskı, 1997.

el-Bedîî, Yusuf. *eṣ-Subhu'l-Münebbî ʿan Haysiyyeti'l-Mütenebbî*. thk. Mustafa es-Sekkâ. Kahire: Dârü'l-Maârif, ts.

Cemîl Salîbâ. *el-Muʿcemu'l-Felsefî*. Beyrut: Dârü'l Kitabil-Lübnani, 1982.

Cohen, Jean. *Bunyetü'l-Lugati'ş-Şi'riyye*. çev. Muhammed el-Velî-Muhammed el-Umerî. b.y.: ed-Dâru'l-Beydâ, 1986.

el-Curcânî, Ebû Bekr Abdulkâhir b. Abdirrahmân. *Delâʾilü'l-İʿcâz*. thk. Mahmut Muhammed Şâkir. Kahire: Mektebetü'l-Hâncî, ts.

Durmuş, İsmail. "Mütenebbî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 32/195-200. İstanbul: TDV Yayınları, 2006.

Ebu'l-Alâ' el-Maarrî, Ahmed b. Abdillâh b. Süleymân. *Risâletü'l-Gufrân*. thk, Aişe Abdurrahman. b.y.: Dârü'l-Maârif, 9. Baskı, ts.

Ebu'l-Alâ' el-Maarrî. *Şerhu Dîvâni Ebi't-Tayyib el-Mütenebbî Muʿcizu Ahmed*. nşr. Abdulmecîd Diyâb. Kahire: Dârü'l-Maârif, 1992.

Ebu't-Tayyib el-Mütenebbî. *Divânu'l-Mütenebbî*. Beyrut: Dâru Beyrut, 1983.

el-Enbârî, Kemâleddin. *Nüzhetü'l-Elibbâʾ fî Tabakâti'l-Üdebâ*. thk. Muhammed Ebu'l-Fazl İbrâhîm. Kâhire: Dârü'l-Fikri'l-Arabi, 1998.

el-Enbârî. *el-İnsâf fî Mesâʾili'l-Hilâf Beyne'n-Nahviyyîne'l-Basriyyîn ve'l-Kûfiyyîn*. şerh. Ramazan Abdultevvab. Kahire: Mektebetü'l-Hâncî, 1. Baskı, 2002.

el-Fâhûrî, Hanna. *Tarihu'l-Edebi'l-Arabî*. Beyrut: el-Mektebetü'l-Bulisîyye, 12. Baskı, 1987.

el-Hatîb el-Bağdâdî, Ebû Bekr Ahmed b. Alî b. Sâbit. *Târîhu Bağdâd ev Medîneti's-Selâm*. thk. Beşşâr Avvâd Marûf. Beyrut: Dâru'l-Garbi'l-İslâmî, 1. Baskı, 2001.

İbn 'Akîl, Bahâeddîn Abdullah. *Şerhu İbn ʿAkîl ʿalâ Elfiyyeti İbn Mâlik*. thk. Muhammed Muhyiddin Abdulhamid. Beyrut: 1. Baskı, 2015.

İbn Cinnî, Ebu'l-Feth Osmân el-Bağdâdî. *Fesrü Şiʿri'l-Mütenebbî*. thk. Rıza Receb. Dimeşk: Daru'l-Yenâbi', 2004.

İbn Hallikân, Ebu'l-Abbâs. *Vefeyâtü'l-Aʿyân ve Enbâʾü Ebnâʾi'z-Zamân Mimmâ Sebete bi'n-Nakl Evi's-Semâʿ Ev Esbetehü'l-ʿAyân'*. thk. İhsân Abbas. Beyrut: Daru Sâdır, 1978.

İbn Kuteybe, Ebû Muhammed Abdullâh. *eş-Şi'r ve'ş-Şua'râ',* thk. Ahmed Muhammed Çakır. b.y.: Dârü'l-Maârif, 1982.

İbn Manzûr. *Lisânü'l-Arab*. thk. Abdullah Ali el-Kebîr-Muhammed Ahmet. Kahire: Dârü'l-Maârif, ts.

İbnü'l-Adîm, Ebu'l-Kâsım Kemâlüddîn. *Buğyetü't-Taleb fî Târîhi Haleb*. thk. Süheyl Zekkâr. b.y.: Daru'l-Fıkr, ts.

İbnü'l-Esîr, Ebu'l-Hasen İzzüddîn el-Cezerî. *el-Meselü`s-Sair fî Edebi'l-Katib ve'ş-Şair*. thk. Ahmed el-Hûfî ve Bedevî Tabâna. Kahire: Dâru'n-Nahda, 1959.

İbnü'l-İmâd, Ebu'l-Felâh Abdulhayy el-Hanbelî. *Şezerâtü'z-Zeheb fî Ahbâr-i Men Zeheb*. thk. Mahmud el-Arnaut, Abdulkadir el-Arnaut. Beyrut: Dâru İbn Kesîr, 1. Baskı, 1989.

İbrahim Avad. *Luğatu'l-Mütenebbî Dirâsetün Tahlilîyye*. Kahire: Matbaatu'ş-Şebâb, 1987.

Kassâb, Velîd. el-Husûmetü'n-Nakdiyye havle Şi'ri'l-Mütenebbî *Mecelletu'l-Faysal*. Riyad: y.y., 1981.

Miliani Muhammed. "Zâhiratu'l-Hazf min Manzuri'd-Dirâsâti'l-Uslubiyye". *Mecelletu't-Terceme ve'l-Luğât*. 7/1 (2008).

Muhammed Hüseyin. *el-Mütenebbî ve'l-Karâmîta*. Riyad: Menşûratu Dâru'r-Rifâî, 1981.

Muhammed İbrahim Ubâde. *Mu'cemu Mustalahatu'n-Nahv ve's-Sarf ve'l-Arûz ve'l-Kâfiye*. Kahire: Mektebetu'l-Âdâb, 2. Baskı, 2001.

el-Mutenebbî, Ebu't-Tayyib. *Divânu'l-Mütenebbî*. Beyrut: Dâru Beyrut, 1983.

es-Sâhib b. Abbâd, Ebu'l-Kâsım İsmâîl el-Abbâs. *el-Emsâlü's-Sâʾire min Şiʿri'l-Mütenebbî*. thk. Muhammed Hasan Âli Yâsîn. Bağdat: Mektebetü'n-Nahda, 2. Baskı, 1965.

Salah Fadl. *Belâğatu'l-Hitap ve İlmü'n-Nass*. Kuveyt: Alemu'l-Marife, 1992.

es-Se'âlibî, Ebû Mansûr Abdulmelik b. Muhammed b. İsmâîl. *Yetîmetu'd-Dehr fî Mehâsini Ehli'l-Asr.* thk. Mufîd Muhammed Kamîha. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1. Baskı, 1983.

Sîbeveyh, Ebû Bişr Amr b. Osmân. *el-Kitab*. thk. Abdusselam Harûn. Kahire: Mektebetü'l-Hâncî, 1998.

Tâhâ Abdurrahmân. *el-Lisân ve'l-Mîzân ev et-Tekevsuru'l-Aklî*. Beyrut: y.y., 1998.

Tahir Süleyman Hammûde. *Zâhiretu'L-Hazfi fi'd-Dersi'l-Lugavi*. İskenderiye: Dâru'l-Câmiiyye, 1998.

Tunalı, İsmail. *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 4. Baskı, 1996.

ez-Zerkeşî, Bedruddin Muhammed b. Abdillah. *el-Burhân fi ʿUlümi'l-Ku'rân*. thk. Muhammed Ebu'l-Fadl İbrahim. Kahire: Mektebetu Dâri't-Turâs.

ez-Ziriklî, Hayrüddîn. *el-Aʿlâm*. Beyrut: Dâru'l-İlm li'l-Melâyîn, 15. Baskı, 2002.

AYNI *ŞÂHNÂME* AYRI *ŞÂHNÂME*: THE WALTERS ART MUSEUM'DA W. 600, W. 602 VE W. 597 TASNİF NUMARALARIYLA YER ALAN ŞAHNAME NÜSHALARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

ZEYNEP ŞÜHEDA BAŞARAN[1]

Özet

Bu çalışmada Firdevsî'nin *Şâhnâme* adlı eserinin The Walters Art Museum'da (Baltimore, ABD) W. 602, W. 600 ve W. 597 tasnif numaralarıyla yer alan nüshalarındaki tasvirler özellikleri, tezyinatları ve işlediği konuların ele alınışı yönleriyle karşılaştırılarak incelenecektir. 17., 18. ve 19. yüzyıllardan alınmış olan bu örneklerde, Rüstem'in İsfandiyar'ı Ödürmesi, Turanlılarla Savaş, Lohrasp'ın Tahta Geçmesi, Darâ'nın Büyük İskenderle Savaşması, Rüstem'in, Oğlu Sohrab'ı Yanlışlıkla Öldürmesi ve Rüstem'in Akdevi Öldürmesi gibi altı başlık altında toparlanabilecek olan her üç eserde de yer alan ortak konulardaki tasvirlerin katalog bilgilerine, hikâyelerine, tezhib ve betimlemelerine yer verilecektir. Amerika'da İslâmî yazma eser barındıran kurumlardan biri olan The Walters Art Museum'da kayıtlı *Babürnâme*, *Hamse-i Hüsrev* ve Pîrî Reis'in *Kitab-ı Bahriye*'si gibi eserlerin yanısıra beş adet de *Şâhnâme* nüshası yer almaktadır. Amerika'da muhtelif kütüphane ve müzelerde yer alan *Şâhnâme*'lerden The Walters Art Museum'da yer alan bu nüshaların henüz incelenmediği tespit edilerek atıl bırakılmış bu eserlerin ana kaynaklar olarak kullanılması sağlanacaktır. Böylece hem farklı yüzyıllardan birer *Şâhnâme* örneği incelenecek hem de henüz çalışılmamış nüshalar üzerinde durulacaktır. Aynı eserin üç farklı yüzyıl ve coğrafyadan gelen nakkaşların elinden çıkan nüshasındaki benzeşmezliklerin ortaya konmasıyla görülmektedir ki bu eserlerin üçü de Firdevsi'nin *Şâhnâme*'si kabul edilseler de her biri *ay-*

[1] Doktorant, Hitit Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çorum Türkiye, zeynepsuheda@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-6168-0711

rı birer *Şâhnâme*'dir. *Aynı* eserin kopyalarının her birinin kendine has özellikler taşıması sebebiyle (kıyafetlerdeki farklılaşmalar, insan ve hayvan tasvirlerindeki değişiklikler, kullanılan renk ve biçim özellikleri gibi) her bir kopyanın özgün, *ayrı* birer eser olduğunu söylemek mümkündür. Böylece ele alınan her bir farklı nüsha, eserin tekilliğiyle *Şâhnâme*'nin alımlanıp okunmasını çeşitlendirmekte ve metnin anlamını çoğaltmaktadır.
Anahtar Kelimeler: Şâhnâme, Firdevsi, The Walters Art Museum, ABD

SAME SHAHNAMEH, DIFFERENT SHAHNAMEH: AN ASSESSMENT OF THE WALTERS ART MUSEUM'S CERTIFICATION NUMBERS W. 600, W. 602 AND W. 597

Abstract

In this study, the depictions in the copies (W. 602, W. 600, and W. 597) of Firdavsi's *Shahnama* in The Walters Art Museum (Baltimore, USA) will be compared and analyzed in terms of their style, ornamentation, and their subject matters. In these examples taken from the 17th, 18th and 19th centuries, their catalog information, stories, and descriptions of the depictions on common subjects will be elaborated. Among the Shahnamehs in various libraries and museums in the United States, the copies in The Walters Art Museum have not yet been examined and it will be ensured that these idle works will be used as main sources. Thus, both *Shahnamah* samples from different centuries will be examined and the copies that have not been studied yet will be emphasized. Afterwards, these works will be compared and their similarities and especially differences will be revealed. It is seen by revealing the dissimilarities in the copies of the same work that were produced by the muralists from three different centuries and geographies that although all three of these works are accepted as the Firdavsi's *Shahnama*, each is a separate *Shahnama*. Since each of the copies of the same work has its own characteristics, it is possible to say that each copy is an original, separate work. Thus, each different copy, with its uniqueness, diversifies the reception and reading of the *Shahnamah* and multiplies the meaning of the text.
Keywords: Shahnamah, Firdawsi, The Walters Art Museum, USA

ABBÂSÎ DEVLETİ DÖNEMİNDE REYHÂNÎ HATTININ ESTETİK GELİŞİMİ

UFUK DEVECİ[1]

Özet

Hz. Peygamber (s.a.v) döneminden itibaren Müslümanlar, Kur'ân- Kerîm'in kitâbetine, tilâvetine ve hıfzına ehemmiyet göstermişlerdir. Âyet-i kerîmeleri güzel ve itinalı yazma amacı doğrultusunda ortaya çıkan ve İslâm medeniyetinde önemli bir yeri olan hat sanatı, hicrî I. asırdan itibaren gelişmeye başlamıştır. Hz. Ali (r.a.) hilâfeti döneminde (656-661) kûfî yazı gelişmiş, Emevîler döneminde (661-750) buna ek olarak kalemü'l-celîl ve tûmar yazı türleri ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca bu dönemde yazının mimaride yapı unsuru olarak kullanıldığı bilinmektedir. Abbâsî Devleti'nin (750-1258) iktisâdî yönden güçlenmesiyle beraber bilim, kültür ve sanat alanlarında önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Özellikle tercüme ve istinsah faaliyetlerine hız verilmesiyle yazıda ilerlemeler katedilmiş olup Arap yazısında "neshî" veya diğer ismiyle "varrâkî" yazı çeşidi ortaya çıkmıştır. Abbâsîler devrinde sanatçıya ihtimam gösterilmesi sonucu aklâm-ı sittenin (sülüs, reyhânî, nesih, tevki', muhakkak, rıka') temelleri atılmış ve bu altı yazı çeşidinde estetik yönden büyük ilerlemeler kaydedilmiştir. Yine bu dönemde İbn Mukle (öl. 328/940), İbnü'l- Bevvâb (öl. 413/1022), Yâkût el- Musta'simî (öl. 698/1298) gibi hat sanatında ekol kurucularının yetişmesine ve İslâm medeniyetinde yerini almasına katkı sağlamıştır. Reyhânî hattı aklâm-ı sitte içerisinde yer almasına rağmen hakkında yeteri kadar bilimsel çalışma yapılmadığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada Abbâsîler

1 Araştırma Görevlisi, Karabük Üniversitesi, İslâmi İlimler Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, İslâm Sanatları ve Dînî Mûsikisi Anabilim Dalı, Karabük Türkiye, ufukdeveci@karabuk.edu.tr, https://orcid.org/0000-0001-5497-3690

döneminde reyhânî hattı ile yazılmış mushaf ve yazı örnekleri incelenerek reyhânî hattının harf anatomilerinin estetik gelişimi ele alınacaktır.
Anahtar Kelimeler: Hat Sanatı, Reyhânî, Estetik, Aklâm-ı sitte, Abbâsîler

ESTHETIC DEVELOPMENT OF THE REYHANI SCRIPT DURING THE ABBASID STATE PERIOD

Abstract

Since the era of Prophet Muhammad (peace be upon him), Muslims have placed great importance on the calligraphy, recitation, and memorization of the Quran. The art of calligraphy, emerging from the goal of beautifully and meticulously transcribing the verses of the Quran, holds a significant place in Islamic civilization, evolving from the first century of the Hijra. During Hz. Ali's caliphate (656-661), the Kufic script progressed, and during the Umayyad period (661-750), additional script styles such as Kalemu'l-Jalil and Tumar were introduced. Additionally, it is known that writing was used as an architectural element during this period. With the economic strengthening of the Abbasid State (750-1258), significant advancements were made in science, culture, and the arts. Especially with the acceleration of translation and transcription activities, progress in writing led to the emergence of the "neshi" or "varraki" script in Arabic writing. The Abbasids' focus on artists laid the foundations for the emergence of the six calligraphic styles (Sulus, Reyhani, Naskh, Tevki', Muhakkak, Rika') and substantial aesthetic progress was achieved in these six script styles. During this period, prominent figures in calligraphy such as Ibn Mukle (d. 328/940), Ibn al-Bawwab (d. 413/1022), and Yaqut al-Musta'simi (d. 698/1298) contributed to the establishment of calligraphy as an art form in Islamic civilization. Despite being included among the six calligraphic styles, there is a notable lack of sufficient scientific research on Reyhani script. This study aims to address this gap by examining Quranic manuscripts and writing examples in Reyhani script from the Abbasid era, focusing on the aesthetic development of Reyhani script's letter anatomy.

Keywords: Calligraphy, Reyhani, Esthetic, The Six Pens, Abbasids

Birinci Cihan Harbi Biterken Sanatçıların Sesi Olma Vaadi ile Çıkan Bir Osmanlı Gazetesi Genç Sanatkâr

TUĞBA AYDENİZ[1]

Özet

Osmanlı Devleti'nde meslek ve ahlâk öğretiminin bir arada olduğu ahîlik teşkilatındaki işleyiş iç ve dış faktörlerle bozulmuştur. Batı'ya karşı kaybedilen üstünlüğün sebebinin askerî ve teknik geri kalmışlık olduğuna inanan dönemin devlet adamları, 18. yüzyılın sonu 19. yüzyılın ilk yarısıyla beraber Batılı anlamda askerî teknik eğitim kurumlarının kurulmasına karar vermişlerdir. Nitekim Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleri ile devam edem modernleşme sürecinde, modern eğitim kurumlarının açılması ile çok sayıda farklı özellikte mektep varlık göstermiştir. Bu tebliğde, I. Cihan Harbi'nin nihayetinde yayın hayatına başlayan, teknik okullardan mezun olan/olacak sanat erbabı gençleri merkeze alan ve sanatkârın yanında duran bir gazete ele alınacaktır. *Genç Sanatkâr* gazetesi, sanatı teşvik eden ve savaş şartlarında dahi üretime destek olunmasına işaret eden, dönemin savaş ortamı içinde biraz da umudu ayakta tutan bir gazetedir. Tebliğde, bu gazetenin çıkarılan sayıları incelenerek yayın politikasına ve Osmanlı'nın son döneminde sanat politika ilişkisine *Genç Sanatkâr* üzerinden bakılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tarih, Sanat, Osmanlı Basın Tarihi, Gazete, Genç Sanatkâr

[1] Doç. Dr., Karabük Üniversitesi, İslâmi İlimler Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, Siyer-i Nebî ve İslâm Tarihi Anabilim Dalı, Karabük Türkiye, tubayaln@gmailcom https://orcid.org/0000-0002-3170-9675

AN OTTOMAN NEWSPAPER PUBLISHED AT THE END OF THE FIRST WORLD WAR WITH THE PROMISE OF BEING THE VOICE OF ARTISTS GENÇ SANATKĀR

Abstract

In the Ottoman Empire, the functioning of the ahîlik organization, which combined vocational and moral education, was disrupted by internal and external factors. The statesmen of 18th century, who believed that the reason for the lost superiority against the West was military and technical backwardness, decided to establish military technical education institutions in the Western sense at the end of the 18th century and the first half of the 19th century. As a matter of fact, in the modernization process that continued with the Tanzimat and Constitutional Monarchy periods, many schools with different characteristics came into existence with the opening of modern educational institutions. In this study, *Genç Sanatkār* that is a newspaper published at the end of the First World War, focusing on young people who graduated/would graduate from technical schools and standing on the side of the artist will be discussed. The Issues of the newspaper will be examined and its editorial policy and the relationship between art and politics in the last period of the Ottoman Empire will be analyzed. It is concluded that the newspaper encourages the arts and points to the need to support production even under wartime conditions, keeping some hope alive in the war environment of the this dark time of the country.

Keywords: History, Art, Ottoman Press History, Newspaper, Genç Sanatkār

Giriş

Osmanlı'da 19. yüzyıla kadar belirli bir sanatı veya mesleği icra etmek üzere çırak ve usta yetiştirecek okullar mevcut değildi. Bunun yerine 13. yüzyıldan beri Anadolu'da dinî ve sosyal bir müessese olarak varlık gösteren Ahîlik teşkilatı tarafından, zaman içinde gelişen ve şehirlerde çeşitli meslek gruplarını içine alan bir birlik oluşturulmuştu. Osmanlı döneminde esnaf teşkilatındaki ahîler, zaviyelerinde zorlu ve titiz bir eğitimden geçerlerdi. Burada eğitim görenlere öncelikle ahlâkî bazı prensipler öğretilirdi. Teşkilatta yetişen gençler, çıraklıktan ustalığa kadar eğitim alırlar ve o iş kolunda mahir hâle gelirlerdi. Sistem, bu temel prensiplere bağlı şekilde çıraklıktan yetişerek usta olmak ve yeni çıraklar yetiştirmek üzerineydi.[2]

---

[2] Bu konuda bk. Ziya Kazıcı, "Ahîlik", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1988), 1/540-542; Mehmet Zeki Pakalın, "Fütüvvet", *Tarih Deyimleri ve Terimleri Ansiklopedisi* (İstanbul: Milli Eğitim Yayınları, 1993), 638-639; Ayşin Şişman, "Osmanlı Devleti'nde Batılı Anlamda Mesleki ve Teknik Eğitimin Doğuşu", *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 1/1 (2008), 27-43.

Osmanlı'da 18. yüzyılın sonu 19. yüzyılın ilk yarısıyla birlikte Batılı mânada askerî teknik eğitim kurumlarının ihdas edilmesi, ardından Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleri ile devam eden modernleşme sürecinde, loncalarda meslekî eğitimin bir parçası olarak verilen bu çıraklık eğitimi, meslekî ve teknik eğitim için mekteplerin açılması ile modern eğitim kurumları bünyesinde yer almıştır. Bu kurumlar, bugünün teknik okullarının temelini teşkil etmiştir.[3]

1. Genç Sanatkâr Gazetesi

Teknik eğitim kurumlarının ortaya çıkışı ve modernleşme süreci ile uyumlu olarak gazete ve dergi yayıncılığının giderek arttığı görülmektedir. Bu yayınlarda halkı bilgilendirmek, değişen, gelişen şartlardan haberdar etmek, kimi yayınlar üzerinden Batılı gibi yaşamaya özendirmek gibi gayeler dikkati çeker.[4] Bilhassa Meşrutiyet sonrasında artan gazete ve dergi yayınlarında gençleri ve sanatı, sanatkârları muhatap alma iddiası ile çıkan yayınlardan birisi de *Genç Sanatkâr* gazetesidir. Gazete, 15 Teşrînievvel 1334-15 Kânunisâni 1335/15 Ekim 1918-15 Ocak 1919 tarihleri arasında 4 sayı olarak çıkmıştır. Gazete, her ayın 15'inde yayınlanmıştır. Bu tebliğde gazetenin ulaşılabilen 2 ve 4. sayıları konu edilecektir. Gazetenin bir tebliğ konusu yapılmasındaki maksat, Birinci Cihan Harbi'nin nihayetinde çıkmaya başlayan ve savaşın bitmesini müteakip iki ay daha çıkabilen ancak uzun ömürlü ol(a)mayan bir sanat gazetesinin dönemin şartlarında neye ve kime ne şekilde hitap ettiği, hangi saiklerle yayınlandığı ve aynı zamanda sanat adına neler söylediğidir. *Genç Sanatkâr* gazetesi, gençleri merkezine alan, sanatı teşvik eden ve savaş şartlarında dahi üretime destek olunmasına işaret eden, dönemin savaş ortamı içinde biraz da umudu ayakta tutan bir gazetedir. Dolayısıyla gazetenin eldeki üç sayısı incelenerek savaş şartlarının sanat/sanatçı üzerindeki tesirine/tesirlerine söz konusu gazetenin yayın politikası üzerinden bakılarak, Osmanlı'nın son döneminde sanatın yansıması ve politika açısından neyi karşıladığı *Genç Sanatkâr* üzerinden değerlendirilecektir.

---

[3] Mesleki ve teknik eğitim hakkında bilgi için bk. Adil Karaman, "Türkiye'de Çıraklık ve Mesleki Teknik Eğitimin Yapılanması", *Akademik Araştırmalar Dergisi* 15 (2002-2003), 71-84; Kemal Turan, *Ahilikten Günümüze Mesleki ve Teknik Eğitimin Tarihi Gelişimi* (İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 1996); Ekmeleddin İhsanoğlu, "Osmanlı Eğitim ve Bilim Kurumları", *Osmanlı Medeniyeti Tarihi*, ed. Ekmeleddin İhsanoğlu (İstanbul: y.y., 1999), 223-361; Cemil Öztürk, "Türkiye'de Meslekî ve Teknik Eğitimin Doğuşu I: Islahhâneler", *Prof. Dr. Hakkı Dursun Yıldız Armağanı* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1995), 427-442.

[4] Örnek bazı çalışmalar için bk. Tuğba Aydeniz, "İki Dergi Üzerinden Kadın ve Aile Hayatına Yansıyan Batılılaşma: "Avrupalılar Gibi Bir Kabul Günü Tesis Edersek…" ", *Din ve Hayat Dergisi* 13 (2011), 96-99; a.mlf., "Reklam Çemberinde Tüketim ve Ahlak", *III. Uluslararası Ahilik Sempozyumu* (Kayseri: y.y., 2013), 81-96.

2. Genç Sanatkâr Gazetesinin Künyesi ve Muhtevası

Son dönem düşünce tarihimizde genç ve gençlik önemli bir yere sahiptir. Bunun en önemli sebebi genç ile "yeni" olan arasında kurulan irtibattır. Çünkü genç hem yeni hem modern ve Batılı olana karşılık gelmektedir. Bu yüzden genç ismi ile çok sayıda yayın, cemiyet ortaya çıktığı gibi bu şekilde söz konusu faaliyetlerin de ne kadar yeni ve dinamik olduğuna dikkat çekilmektedir. Bu itibarla gençlik, "eski düzene, eski tarz eğitime, mazinin mahsullerine karşı genç, diri, yeni olanı savunma" mânalarına gelmektedir.[5]

Genç Sanatkâr gazetesinin sahibi ve müdürü İbrahim Pertev Bey'dir.[6] Yazı işleri müdürü Altınörs İdman Yurdu kurucularından olan sporcu Âgâh Orhan'dır. Gazetenin kurulduğu tarih 11 Eylül 1334/11 Eylül 1918 iken ilk sayı bir ay sonra 15 Teşrînievvel 1334/15 Ekim 1918 tarihinde çıkmıştır. 8 sayfadan müteşekkildir. Sayfa sayıları her sayıda bir öncekinin devamı şeklinde ilerler. Gazetede reklam yoktur. Görsel olarak fotoğraf, çizim ve süsleme için bazı küçük çiçek motifleri kullanılmıştır.

Gazetenin hitap ettiği topluluk genç sanatkârlar, sınai ve usta mektepleri şâkirdanı (talebeleri), çıraklar ve sanat meraklısı çocuklardır. Gazete içtimai, edebi ve sınai yani sanat ve zanaatla ilgili olma iddiasını taşımaktadır. Reklam alınmamıştır.[7] Gazetenin ilk sayısında merakla beklenen bir sorunun cevabına yer verilmiştir: "Genç Sanatkâr Niçin Çıkıyor?" Gazetede bu sorunun cevabı olan başyazı İbrahim Pertev Bey'e aittir. Gazetenin çıkarılma gayesini; "Sınai memleketine hayırlı bir hizmet daha yapmış olmak için genç muharrirlerinden Altınörslülerin başbuğu Âgâh Orhan Bey'in iştirâk ve teşebbüsü ile "Genç Sanatkâr" nâmı altında şu gazeteyi tesis ve neşrediyor. *Genç Sanatkâr* bir taraftan çocuklarımızda, yavrularımızda sanat fikrinin, sanat muhabbeti ve duygusunun uyanmasına diğer taraftan sanat yolunu tutan gençlerimizde asrın lüzum gösterdiği ruh terbiye ve seciyenin husul bulmasına çalışacaktır." sözleriyle açıkladıktan sonra şu ana kadar ağır savaş şartlarında var olmaya çalışan milletin sanat sahasında yeni devrin yeni zihniye-

---

5 Fulya İbanoğlu, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e "Gençlik Dergisi" Meselesine Dâir Bazı Notlar", *Din ve Hayat Dergisi* 25 (2015), 123-124. 1910-1920 arasında adında genç kelimesinin geçtiği dergi ve gazeteler dikkati çekmektedir. *Genç Sanatkâr* gazetesi dışında diğer dergi ve gazetelerin toplu listesi için bk. Savaş Karagöz, "Cumhuriyet Öncesi Dönem (1909-1923) Gençliği Konu Edinen Süreli Yayınlar (Dergiler)", *Opus Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi (Gençlik Araştırmaları Özel Sayısı)* 8 (2018), 468-484.

6 İbrahim Pertev Bey'in çıkardığı bir başka meslekî dergi için bk. Mete Cankaya, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Sanayi, Bilim ve Teknoloji Yayıncılığı Örneği: Fen ve San'at Mecmuası", *ERDEM* 74, (Haziran 2018), 5-34.

7 *Genç Sanatkâr*, (15 Teşrînievvel 1334), 1.

tiyle şekillendireceği gençler ve çocuklarla memleketin istikbalinde önemli yer tutacağına işaret etmiştir. Dolayısıyla şartların büyük bir sanatkâr ve işçi ordusu meydana getireceğine olan inancını yinelemiştir. Bu mecrada *Genç Sanatkâr*'a yüklenen vazife "mübeccel, can kurtarıcı, hakiki zafer bağışlayıcı, müstakbel ordunun cesur bayraktarı, ulu'l-azm mürşidi, mürebbisi" olmak şeklinde tespit edilmiştir. Bu sayfalarda söz konusu orduya ilim, irfân, nur, hayat, iman, şuur bahşedilmesi hedeflenmiştir.[8]

İlk sayı için yüksek heyecana sahip bu satırların kaleme alınmasının gazetenin tirajında nasıl bir karşılığa yol açtığını bilme imkânına sahip değiliz ancak bir gazetenin ortalama okur beklentisinin fevkinde bir hâlin hedeflendiğini söylemek mümkündür. Ayrıca gazetenin amaçlarında kullandığı kelimelerin dinî literatürden seçilmiş olması inanırlığın yükseltilmesi düşüncesine matuftur.

Gazetenin iç sayfalarına geçildiğinde ikinci sayfa başının İstikbal İçin köşesine ayrıldığı görülür. Burada "Sanatta Seferberlik" başlığında Âgâh Orhan Bey tarafından kaleme alınan iki sütunluk bir yazı yer almaktadır. Yazının başlığının altında kısa bir ibare olarak "Bugünün çırakları, yarının ustaları ve sanatkârlarına" yazmaktadır. Yazı sürekli değişen dünyadan bahisle başlar, istikbalin belirsizliğine vurgu yapar. Meşrutiyet'in ilanından bu yana her meslek grubunun kendi arasında bir birlik tesis etmeye çalışmasına rağmen "bizim babalarımız, ustalarımız" niçin bu konuda acz gösterdiler diye sorar. Bununla birlikte mevcut bulunan Mekteb-i Sınâi Mezunîn Cemiyeti ve Osmanlı Sanatkârlar Cemiyeti'nin niçin bir varlık gösteremediğinin cevabını arar. Ardından da sanatkârlık adına ilmi, irfânı, marifeti, saadeti, refahı, seciyesi ve terbiyesi namına hiçbir şey yapılmadığına işaret eder. Bu beklentilerin boş çıkması ile eldeki tek ümidin "gençlik" olduğunun altı çizilmektedir. Bu satırlarında yazar, geçmişe sitemli sorgulamalar gönderirken geleceğe dair olan beklentilerini de gençler üzerinden veciz cümlelerle aktarır. Gençlerin ellerini vicdanlarına koyarak asırlardır yıpranmış hâlde ve harap olan sanat ocaklarını eline hiçbir şeyi olmayan bu milletin ayağa kaldırmasını beklemenin mümkün olamayacağını bunun ancak gençler sayesinde mümkün olabileceğini belirtir.[9]

Gazetenin 3. sayfasındaki köşenin adı "Âlem-i Sanatımızın Mümtaz Genç Simalarını Tanıyalım"dır. Yazının başlığı ise "Sanatkâr Gençlerimize Ciddi Bir Numûne-i İmtisâl"dir. Bu kısımda memleketin azimli, sebat sahibi, ba-

---

[8] *Genç Sanatkâr*, (15 Teşrînievvel 1334), 1.
[9] *Genç Sanatkâr*, (15 Teşrînievvel 1334), 2.

şarılı sanatkâr gençlerinin örnek alınması için onların hayat hikayelerine yer verilmiştir. Burada anlatılan isim Makriköy İspirto Fabrikası Memuru Şerefeddin Efendi'dir. Şerefeddin Bey, "memleketin âtî-i sınaatına yön verecek" münevver, zeki, en çalışkan sıfatlarıyla tanıtılır. Eğitim için Almanya'ya tahsile gönderilmiştir. Kendisinden Almanya'daki tecrübesini anlatması istenmiş, o da bir mektup yazarak gazeteye göndermiştir.[10] Şerefeddin Bey'in bir fotoğrafı da sayfada yer almaktadır. Şerefeddin Bey o vakitler ispirtoculuğu tahsil için Almanya'nın Münih şehrine gitmiştir.

Gazetenin 4 ve 5. sayfasında "Genç Sanatkârlar, Mini Mini İşçiler İçin Hikâyeler-1" başlığında sabit bir köşe vardır. İbrahim Pertev Bey'e ait olan yazı ise "İşçilikte En Büyük Meziyet: Basiret ve Tasarruf" başlığını taşımaktadır. Yine 5. Sayfanın köşesi "Malumât-ı Fenniye ve Sınâiyye" başlığını taşımaktadır. Bu köşedeki yazı, "Tramvaydaki Hortum"dur. Bir sonraki sayfada "Memleketimizde Ehl-i Sanat Yetiştiren Ocaklar" başlığında bir yazı yer almaktadır. Yazıda bu mekteplerinden azlığından bahsedilmekte, zâbit, memur, avukat gibi meslek grupları için çeşitli mektepler açılırken sanatkâr ve amele yetişmesi için az sayıda mektebin olmasına dikkat çekilmektedir. Mithat Paşa önderliğinde vücuda gelen sınai mekteplerinin kimseyi memnun edecek bir halde olmadığına dikkat çekilmiştir. Mevcut okullar şunlar olarak sıralanmıştır: Sultanahmet'te Sınai Mektebi, Tophane'de İmâlât-ı Harbiye ve Usta Mektebi, Dâruleytam Mektebi, Bahriye Nezareti Makine Çırak Mektebi, Halkalı Ziraat Mektebi âlisine mülhak Çiftlik Makinist Mektebi, Üsküdar'da Ticaret Bahriye Çarkçı Mektebi. Bunların taşrada olanlarına da yer verilmiştir. Ayrıca *Genç Sanatkâr*'ın bu ocakları takip ederek, ahvali, tahsil dereceleri, programları, ortaya koydukları işler, eğitim kadroları, talebe sayıları gibi hususlar hakkında da bilgi vereceği yazıya eklenmiştir.[11] Gazetenin son sayfasına doğru gelirken "Musahabe Şuûnu" isimli köşede Şefik Nahid Bey'in "Takdim Vazifesi" başlıklı bir nevi sohbet tarzındaki yazısı yer almaktadır.[12] Bu sayının son sayfası ise haberler, bilmecelere ayrılmıştır.[13] "Mühim Haberler" köşesinde "Tedrisât-ı Sınâiyyemiz Yoluna Konuyor" başlıklı bir haber yer alırken hemen altında bir bilmece, sayfanın boş kalan diğer kısmında ise "Sulh Güneşi ve Yeni İnsaniyet Devri" başlıklı bir yazı yer almaktadır. Sayfanın altında gelecek sayıdan itibaren halkçı Doktor Hafız Cemal Bey'in sıhhî yazıları ile gazetede yer alacağı müjdesi verilmiştir.

---

10 *Genç Sanatkâr*, (15 Teşrînievvel 1334), 3-4.

11 *Genç Sanatkâr*, (15 Teşrînievvel 1334), 6.

12 *Genç Sanatkâr*, (15 Teşrînievvel 1334), 7.

13 *Genç Sanatkâr*, (15 Teşrînievvel 1334), 8.

Savaş ortamında yayın hayatına başlayan gazetenin ikinci sayısında "Yeni Asır, Yeni Zihniyet"[14] başlığı altında savaşla birlikte değişen siyasi dengeler ve yeni ortaya çıkan şartlara dikkat çekilmiştir. Âgâh Orhan yazısında, dünya haritasının adeta yeniden çizilmesinin ardından meydana gelen bu yeni asırda bir sorgulamaya gidiyor ve diyor ki; "Acaba sanatkârlarımız bu asrın bu yeni hayatından âzâde mi yaşayacaklar, onun zihniyetlerine yabancı mı duracaklar ve acaba bu inkılâbın bambaşka olan şerâit-i hayâtiyesi içerisinde o eski ve köhne akideler, miskin zihniyetlerle mesud olabilecekler midir?"

Bu sorudan sonra sanat ve sanatkârın içinde bulunduğu durum ve beklentiler üzerine bazı sorgulamalara yer verilmiştir:

"Memlekette bir sanatkârlık âlemi ve bir de bunun içinde henüz hayata atılan bir gençliğimiz var. Sanatkârlarımız hâlâ âtıl, hâlâ lakayt ve hâlâ mütefessih[15] muhitinin tefessüh etmiş havasını teneffüs etmekle baygın ve sanki sermest[16]." Bundan sonraki satırlarda Âgâh Orhan objektifi gençliğe çevirir. Gençliğin delikanlı ve cevval olduğuna işaret ederek mevcut miskinlik hâlinden sıyrılmak istediğini söyler. Gençlerin yeni ihtiyaçları ve yüksek düşünceleri, millî mefkûreleri vardır. Dolayısıyla sanatkârlığın tefessüh etmiş muhitini yırtmak ve yeni ihtiyaçları karşılayacak ilim, irfân, fen, sanat, tarih içtimaiyat, mûsiki, spor gibi bütün sanatkârlıkların ihtiyaçlarını asra uygun şekilde yerine getirmek için yeni bir müesseseye ihtiyaç duyulduğuna işaret eder. Bu müessesenin vücuda gelmesinde ise halen lakayt ve cansız, ürkek sanatkârların katkısı elzemdir.

Dokuzuncu sayfada "Genç Sanatkârlara" başlığında "Hayatta Muvaffakiyet Yolları" isimli yazı yer almaktadır. İbrahim Pertev Bey'in kaleme aldığı yazıda işe gençken başlamanın hayattaki en büyük muvaffakiyet yolu olduğunun altı çizilerek sebat etme, hayal gücünün geniş olmasının önemine vurgu yapılır. Yazının genelinde gençlere hayat yolunda ve çalışma üzerine gayret artırıcı tembih ve tavsiyelerde bulunulur. Yine bu sayıda yer alan ve Hafız Cemal imzalı "Genç Sanatkârlarımıza Birkaç Söz" başlıklı yazı da gençlerden beklenenler ve sanatkârların sağlığına vermesi gereken önem üzerinedir.[17] Bu sayıda yaklaşık 1,5 sayfalık bir yazı kaleme almış olan Revgancızâde Cemal'in yazısının başlığı "Sanatkârlarımız" başlığını taşımaktadır. Yazı İstanbul'un işgalinin yarattığı buhran hâlinden bahsederek başlamaktadır. Beş sene devam eden seferberlik müddeti boyun-

---

[14] *Genç Sanatkâr*, (15 Teşrînisâni 1334), 9.

[15] Çürümüş

[16] Sarhoş

[17] *Genç Sanatkâr*, (15 Teşrînisâni 1334), 11.

ca sanatkâr cemiyetinin himaye edilmeme yüzünden büyük mahrumiyetler içinde kaldığını belirtir. Sözlerine şöyle devam eder: "Bugün mütefekkir sanatkârânımız medeniyet-i hâzıranın terakkiyât-ı mütemâdiyesini nazar-ı dikkatten dûr tutmayıp hayat-ı içtimâimizi nazar-ı itibare alarak müsmir bir içtihad ile maziden hâle, hâlden istikbâle istidlâl suretiyle yarınki haleflerini nasıl yetiştirmek icab edeceğini cidden düşünmelidirler." Bu düşüncelerden sonra bu husustaki ihmalin feci neticeler doğuracağına işaret etmiştir. Bu sebeple mevcut konjonktürü de dikkate alarak sanatkârlarımızın gerek maddi gerek manevi ihtiyaçlarının teminine uygun bir feyiz veren yol açacak bir yenilikçi grup ortaya çıkarmak için zamanın şartlarına vâkıf, asrî ihtiyaçların farkında olan sanatkârlar cemiyetlerine elden gelen yardım ve himmetin gösterilmesinin gerektiğinin altını çizer.[18] Bu sayfanın devamında okuyuculardan gelen mektuplara yer verilmiştir. Gazetenin yayın hayatına adım atmasından duyulan memnuniyet ile gönderilen bir mektuba "Açık Muhabere" başlığı ile şu şekilde cevap verilmiştir:

"Kârilerimizden Şükriye Hanımefendi'ye; hakkımızdaki teveccühlerinizin minnettarıyız. Kadınlığın da hayata atılması ve memleketin halâsı ve umranı nâmına onların da erkeklerle beraber çalışması hakkındaki mütalaalarınıza biz de iştirak ediyoruz. *Genç Sanatkâr* bu hayırlı emek yolunda çalışmakla vazifesi nâmına iyi bir iş gördüğüne kânidir." Gazete ayrıca İmâlât-ı Harbiye Mektebi 4. Sınıf talebelerinden bir gencin gazetenin ilk sayısında yer alan bilmeceye bir de fennî sual eklenmesi talebini dile getirmiş ve bu sayıda hem bir bilmece hem de fennî ve sınâi bir meseleye yer vermiştir.

Gazetenin elimizdeki son sayısı olan 4. Nüshanın ilk sayfasında "İçtimai Yazılar" başlığında "Tahsilden Dönen Gençlerimiz" başlıklı bir yazı yer almaktadır. İbrahim Pertev beye ait olan başyazı yurt dışına gönderilen talebeler üzerinedir: "Bize "hürriyet ve terakki devri" diye yutturmak istedikleri şu son on sene zarfında memleketimizden Avrupa'ya talebe izamı adeta moda şeklini aldı. Maarif, ziraat ve ticaret, nâfia harbiye ve bahriye nezaretleriyle vilayetlerden tahsil-i sanat için ecnebi diyarlara gönderilen talebenin miktarı epey bir yekûna bâliğ oldu… Harb-i umumi esnasında bu hareket adeta milli bir ihtiyaç şeklini aldı." Sözleriyle başlayan yazıda asıl verilmek istenen mesaj, tahsilini tamamlayan gençlerin döndükten sonra bir himayeye muhatap olmadıkları gerçeğidir. Bunu şu sözlerle açıklar: "zavallılar ikmal-i tahsil edip memlekete döndükten sonra dönüp yüzlerine bile bakmıyoruz. Ne çalışmak için bir yer gösteriyoruz ne de geçinmek yaşamak için

---

[18] *Genç Sanatkâr*, (15 Teşrînisâni 1334), 13.

adamakıllı bir ücret veriyoruz." Bu serzenişte sonra harpten önce Almanya'ya gönderilen bazı talebelerin hâllerinden örnekler verir. Öğrencileri tahsil için gönderen nezaretin dönünce sahip çıkmadığını anlatır. Bu kimselerin işsiz ve aç kaldıkları için asker olduklarını ya şehit ya gazi olarak ömürlerini tamamladıklarını söyler. Buna bir örnek olmak üzere gazetenin ilk sayısında mektubuna yer verdikleri Almanya'da İspirto üzerine eğitim alan Şerefeddin Bey'in başına gelenleri anlatır. Eğitimin tamamlayan ve hatta Almanya'da İspirto fabrikasında müdürlük dahi yapan bu zatın yurda döndükten sonra 5 kuruş ücretle ispirto fabrikasında çalışmaya başladığını daha doğrusu buna adeta mecbur bırakıldığını söyler. Bu sanatkârların gördükleri muamelenin fenalığından yakınan İbrahim Pertev Bey bu işlerin düzeltilmesi için adeta feryat ederek yazısını tamamlar.[19]

Bu yazıdan sonra Âgâh Orhan Bey'in "Acaba Neden Korkuluyor?" başlıklı yazı gelmektedir. Yazıda sanatkârların kıymet görmediği, ağır şartlarda çalıştığından bahsedilerek teşvik-i sınâi kanununun tamamen sermayedarlara ait kalmasından yakınılır. Mahalli veya ecnebi hiçbir fabrikanın çalışanlar ile küçük de olsa bir alaka kurmamalarından, sadece kendilerini düşünmelerinden şikâyet eder. Burada, bilhassa hükümet fabrikalarının tekâüd sandıkları icad ederek ameleyi kayd-ı hayat şartıyla satın aldığını söyler. Ardından İzmir'de bir fabrikada adeta boğaz tokluğuna sanatlarını icra etmeye çalışan işçilerin yaptıkları iş bırakma eylemlerinin netice vermediğini ücret artırımı için ortaya konan bu mücadelenin akim kaldığını ve işçilerin mecburen işlerinin başına döndüklerini ve bu hak arayışlarından bir netice çıkmadığını hatta işçilerin aldıkları yevmiyenin 2 kuruş daha eksiltildiğine işaret eder. Burada sosyalizme karşı çıkma adına sanat erbabına karşı ortaya konan bu yok saymanın doğru olmadığını çünkü sosyalizmin de bu insanların maruz kaldıkları haksızlıklardan doğduğunu belirtir ve sözlerine şöyle devam eder: "Bununla beraber Türk işçisi sosyalist olursa yalnız hayatı ve kendi hakkı için olur, yoksa onun bir kanaat-i siyasiyesi yoktur ve böyle bir kanaat taşımak lüzumunu da hissetmemiştir."[20]

Gazetenin bu sayısında "Edebi Yazılar" başlığında İbrahim Hamdi Bey'in 3 kıtalık Sanatkârlara başlıklı bir şiirine yer verilmiştir.[21] Şiirin bir kıtası şu şekildedir:

"Sa'yindir ey sanatkâr imar eden âlemi

---

[19] *Genç Sanatkâr*, (15 Kânunisâni 1335), 25-26.

[20] *Genç Sanatkâr*, (15 Kânunisâni 1335), 27.

[21] *Genç Sanatkâr*, (15 Kânunisâni 1335), 28.

Çekicinden saçılan kıvılcımlı, alevli
Işıklar ki nur verdi, canlandırdı sağlığı
Sen keşfedip çıkardın bu medeni varlığı"

Aynı sayfada Sedad imzalı "Kırılmış Ümidler" başlığında -Muallim Muhterem İsmail Hakkı Beyefendi'ye- notuyla bir sanatkârın yaşadığı hayal kırıklığını konu edinen bir küçük hikaye yer almaktadır.[22] "Zavallı Bizler!" ise İmalat-ı Harbiye Usta Mektebi Amelî Kısmı Mevadd-ı Kimyeviyye şubesinden Ahmed Fuad'ın yazısıdır.[23] Bekir Doğan'ın bir işçi hikayesi olan "Dolap" ise gazetenin son sayfalarında yer almaktadır.[24] Müteferrik yazılar bölümünde "Sanatkârlar Dünyasından" başlığı ile Osmanlı Sanatkârân Cemiyeti, Turan Sanatkârân Gücü, Rehber Sınâyi-i Terbiye-i Bedeniyye Kulübü mensuplarının toplantılarına dair bazı haberlere yer verilmiştir. Ayrıca sanat mektepleri ile ilgili haberler de yine gazetenin son sayfalarında yer bulmuştur. Bunlardan bazıları şu şekildedir:[25]

Mekteb-i Sınâi, Kânunisâni'nin 15. günü tedrisata başlayacaktır. Mektebin eski beş senelik teşkilatını takiben son seneye terfi eden efendilere diploma verilmiştir.

Avrupa'dan eşya celbi mümkün olamadığından tesisi mutasavver sınâi müzesinden şimdilik sarf-ı nazar olunmuştur.

İmalât-ı Harbiye Mektebi'nde esaslı bir teşkilat icrası için bazı projeler ihzar edildiğini istihbâr ettik ise de müracaat ettiğimiz zevattan kanaat-bahş ve esaslı malumat almak kâbil olmamıştır.

Gazetenin son sayfasında ise aylık bilmece, iş ilanı, bazı yayınların haberleri yer almaktadır.[26]

Sonuç

I. Cihan Harbi'nin bitiminde yayın hayatına başlayan ancak kısa ömürlü olduğu anlaşılan *Genç Sanatkâr* gazetesi 15 Teşrînievvel 1334-15 Kânunisâni 1335/15 Ekim 1918-15 Ocak 1919 arasında 4 sayı şeklinde çıkarak matbuat hayatımızda yerini "genç" vurgusu ile almış bir sanat gazetesidir. İlk sayı savaşın bitişinden bir ay önce çıkmıştır. Gazete, ideal gençlik vurgusu ile yayına başlamış okuyucu kitlesini de gençler ve çocuklar olarak ilan etmiştir.

---

[22] *Genç Sanatkâr*, (15 Kânunisâni 1335), 29.
[23] Genç Sanatkâr, (15 Kânunisâni 1335), 30.
[24] *Genç Sanatkâr*, (15 Kânunisâni 1335), 30-32.
[25] *Genç Sanatkâr*, (15 Kânunisâni 1335), 32-33.
[26] *Genç Sanatkâr*, (15 Kânunisâni 1335), 34.

Bu itibarla bir model olma ülküsü taşıdığı görülmektedir. Savaş döneminin getirmiş olduğu yıkıcı tesirler, kayıplar ve yaşanan sıkıntılar için yeniden bir toparlanma ve ümit aşılama düşüncesini yayın politikasının temel gayeleri içine alan gazete, gençler üzerinden bir meydan okuma yapmaktadır. Burada sanatın iyileştirici gücüne yapılan atıf dikkat çekici olduğu gibi aynı zamanda gençlerin elinde bir sanatının olmasına teşvik açısından da önemlidir. Bilhassa eğitimli gençlerin gerekli kıymeti göremediğini örneklerle ortaya koyan gazetede felsefî tartışmalardan ziyade sosyal meselelere yer verilmiş ve odaklanan gençliğin değer görmemesi konusu her sayıda işlenmiştir. Bu şartlar çerçevesinde gazetenin yayın politikasına bağlı kaldığı, sanat ve sanatkârı desteklediği görülmektedir. Ayrıca gençlerden yana ümitvar tutumu, onlardan beklentiyi de yükseltmektedir.

Kaynakça

Aydeniz, Tuğba. "İki Dergi Üzerinden Kadın ve Aile Hayatına Yansıyan Batılılaşma: "Avrupalılar Gibi Bir Kabul Günü Tesis Edersek…"". *Din ve Hayat Dergisi* 13 (2011), 96-99.

Aydeniz, Tuğba. "Reklam Çemberinde Tüketim ve Ahlak". *III. Uluslararası Ahilik Sempozyumu*. 81-96. Kayseri: y.y., 2013.

Cankaya, Mete. "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Sanayi, Bilim ve Teknoloji Yayıncılığı Örneği: Fen ve San'at Mecmuası". *ERDEM* 74 (Haziran 2018), 5-34.

Genç Sanatkâr. 1-4.

İbanoğlu, Fulya. "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e "Gençlik Dergisi" Meselesine Dâir Bazı Notlar". *Din ve Hayat Dergisi* 25 (2015), 123-124.

İhsanoğlu, Ekmeleddin. "Osmanlı Eğitim ve Bilim Kurumları". *Osmanlı Medeniyeti Tarihi*. ed. Ekmeleddin İhsanoğlu. 1/223-361. İstanbul: y.y., 1999.

Karagöz, Savaş. "Cumhuriyet Öncesi Dönem (1909-1923) Gençliği Konu Edinen Süreli Yayınlar (Dergiler)". *Opus Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi (Gençlik Araştırmaları Özel Sayısı)* 8 (2018), 468-484.

Karaman, Adil. "Türkiye'de Çıraklık ve Mesleki Teknik Eğitimin Yapılanması". *Akademik Araştırmalar Dergisi* 15 (2002-2003), 71-84.

Kazıcı, Ziya. "Ahîlik". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 1/540-542. İstanbul: TDV Yayınları, 1988. Pakalın, Mehmet Zeki. "Fütüvvet". *Tarih Deyimleri ve Terimleri Ansiklopedisi*. 3/638-639. İstanbul: Milli Eğitim Yayınları, 1993.

Öztürk, Cemil. "Türkiye'de Meslekî ve Teknik Eğitimin Doğuşu I: Islahhâneler". *Prof. Dr. Hakkı Dursun Yıldız Armağanı*. 427-442. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1995.

Şişman, Ayşin. "Osmanlı Devleti'nde Batılı Anlamda Mesleki ve Teknik Eğitimin Doğuşu". *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 1/1 (2008), 27-43.

Turan, Kemal. *Ahilikten Günümüze Mesleki ve Teknik Eğitimin Tarihi Gelişimi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 1996.



19. YÜZYILDA OSMANLI DEVLETİ'NDE SANAT ANLAYIŞI (MARDİN ÖRNEĞİ)

MENCİ EYE[1]

Özet

Tarih boyunca hemen her coğrafyada din anlayışı, sanatı olumlu veya olumsuz etkilemiştir. Buna bağlı olarak bir coğrafyanın sanatını anlayabilmek ve kavrayabilmek için kültür anlayışına neredeyse tam anlamıyla hâkim olmak yani; askerî, siyasi, sosyal, edebî, ekonomi, felsefî, ticarî, dinî veya kamusal konuları da bilmek gerekmektedir. Bununla birlikte Osmanlı'nın 19. yüzyılında sanat anlayışını irdelemenin aynı açılardan önemli olacağı düşünülmektedir. Osmanlı döneminde İslâm veya genel çerçevede dinin sanat ile insanlığın neredeyse tamamına hitap edebilir bir ifade kazandırdığı ileri sürülmektedir. İslâm dininin her alanda sanata ve sanat anlayışına olumlu-olumsuz katkı sağladığı ifade edilebilir. Buna istinaden İslâmiyet'i gerçek mânada anlamak, sanat anlayışını doğrudan anlamak demektir denilebilir. 19. yüzyılda Osmanlı coğrafyasında sanat eserlerinin icra edildiği yerlerden birisi şüphesiz Mardin idi. Mardin bir kültür mirasına sahip olduğundan sanat anlayışı, icra edilen sanatlar veya sanatçılar da oldukça merak konusu olmuştur. Bu tebliğde, bu sanat anlayışına bağlı olarak; Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyılda içinde bulunmuş olduğu buhranın yanı sıra o dönemde Mardin'de sanat anlayışı toplumu nasıl etkilemiştir? Bu süreçte daha çok Batı mı örnek alındı? Batı dünyası örnek alındıysa sanatçılar İslâm hukukuna, siyasi kurallara ne kadar bağlı kal-

1 menciii476@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-9045-0096

dı? Öte yandan Mardin'deki Müslümanların İslâmiyet açısından sanata bakış açısı ne idi? Sanatı meydana getiren sanatçıya tanınan hak-hukuk ya da sınırlama var mıydı? Sanatçı dilediği şekilde sanatını icra edebildi mi veya icra ederken nelerden esinlendi gibi sorular üzerinden genelde Osmanlı'nın ve özelde Mardin'in 19. yüzyılda sanat anlayışı kaynaklar üzerinden ele alınmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Osmanlı, Mardin'de Sanat, Sanatçı

THE UNDERSTANDING OF ART IN THE OTTOMAN EMPIRE IN THE 19TH CENTURY

Abstract

Throughout history, the understanding of religion in almost every geograpy has positively or negatively affected the understanding of art. Accordingly, in order to understand and comprehend the art of a geography, it is necessary to fully master the understanding of culture; it is also necessary to master military, political, social, literary, economic, phiosophical, commercial, religious or public subject. However; it is thought that it will have the same importance to examine the understanding of art in the Ottoman geography in the 19th century. İt id claimed that in the Ottoman period, religion in Isla mor in the general framework, together with art, gained a concrete expression that would appeal to almost all of humanity. Of these, the Ottoman 19th century. From the point of view of the Islamic religion in the twentieth century; it can be said that it is sufficient to see one's freedom only as freefrom ones's own desires. At the same time, it can be stated that the Islamic religion contributes positively and negatively to the understanding of art in every field. Accordingly, to understand Islam in the real sense is to understand the understanding of art directly. In the 19th century when art was performed in every city of the Ottoman Empire, one of them was undoubtedly Mardin. Since Mardin has a cultural heritage, the understanding of art, the arts performed or the artists have also been the subject of curiosity. Depending on this understanding of art; the 19th century of the Ottoman Empire. In addition to the crisis it was in the century, how did the understanding of art work in Mardin at that time? Was the West taken as an example in this process or if the western world was taken as example how much did the artists adhere to the rules of Islmic law? On the other hand, the perspective of the Muslims in Mardin on the understanding of art from the point of view of Islam? Right granted to the artist who creates art-law or limitation? Through questions such as whether the artist was able to perform his art in the way he wished or what he was inspired by wile performing, he was the 19th century of the Ottoman Empire in general and Mardin in particular. The understanding of art in the century will be tried to be handled through arhives and other sources.

Keywords: Art, Ottoman, Art in Mardin, Artist

Giriş

Tarihte bir medeniyeti veya o medeniyetin kendine has kültürünü anlamanın en iyi ve en kolay yolu gerçek mânada sanatını anlamak, kavramaktan geçer. Zaten medeniyet kavramı da bir topumun kültür, ekonomi, düşünce, edebiyat, sanat, duygu, fen ve teknik bilimleri gibi maddî-mânevî alanlarda duyarlılık gösteren bir güç olduğunun farkına varmak demektir. Dünya tarihinde neredeyse tüm dinlerin sanatlarına bakıldığı zaman dini inanç ve ilkeleri takip ettikleri ve bu yoldan geçtikleri görülmekle birlikte İslâm sanatının da bu yola bağlı olarak sanat eserleri ortaya çıkardığı söylenebilir. Şüphesiz bu yol üzere İslâm dünyası fethettiği zengin kültür mirasına sahip olarak ve bu kültürü kendi ihtiyaçları doğrultusunda şekillendirerek günümüz eşsiz sanat eserlerini var etmiştir.[2] Buna bağlı olarak, sanatçının sanatını icra ederken düşünerek, düşündüklerini ortaya koyarak ve bunu da bizzat yaşayarak, yaşamdan zevk alarak icra etmesi önem teşkil etmektedir.[3] Nitekim dinlerin sanat ile olan ilişki ve bağlılığının yanında İslâm dininin de bu konudaki bağlılığı göz ardı edilmemelidir. Bu durum göz önünde bulundurularak İslâm dini ile sanat ilişkisine bakıldığında hem kaynak bakımından ve hem de tüm dünya tarihindeki tezahürleri açısından ayrılmaz bir bütün ortaya koymaktadır. Kısacası, sanat ve sanatçıyı anlamak için öncelikle İslâmiyet'i anlamak gerektiğine dikkat çekmektedir ki buna göre; İslâm'ın sözlük anlamı; *"kurtuluşa ermek, boyun eğmek, teslim olmak; teslim etmek, vermek ve barış yapmak"* iken *silm (selm)* kökünden doğmuştur.[4] İçinde yaşadığımız hayatı yani bu dünyayı bir oyun, eğlence olarak gören ve yaşam uykusundan uyanıldığında işte o zaman gerçeklerin farkına varıldığını savunarak yaratıcıya yakınlığı ifade etmektedir.[5]

İslâm sanatı ise sadece Müslüman sanatçıların ortaya koymuş olduğu eserler şeklinde algılanmamalıdır. Şüphesiz İslâm sanatı dünyanın neredeyse her medeniyetini etkisinde bırakarak hem zenginlik hem de ahenk açısından sanattaki biçim ve gaye birliği anlayışını ortaya koymuştur.[6] Nitekim Yahudiler, Hristiyanlar, Hintliler ve daha birçok ulusa mensup sanatçılar İslâm sanatı-

---

2 Şenay Özgür, *Oleg Grabbar ve İslâm Sanatı Yorumu* (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007), 4.

3 Mevlüt Sağlam, *Gazali Düşüncesinde Estetik* (Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013), 28.

4 Mustafa Sinanoğlu, "İslâm", Türkiye Diyanet Vakfı *İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2001) 23/1-2.

5 Mustafa Yıldırım, "İlk Dönem İslâm Sanatının Oluşumu", *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum ve Araştırma Dergisi* 4/10 (2015-Bahar), 60.

6 "İslâm Sanatı", https://tr.wikipedia.org/ erişim: 27 Ekim 2023.

nı örnek almışlardır. Mutluel, sanatçıların sanatlarını icra ederken ırk, millet ya da ulus ayrımı yapmadıklarının meydana getirmiş oldukları eserlerden anlaşıldığını ifade ederken[7] Beşir Ayvazoğlu, İslâm medeniyetinin diğer toplumların kültürlerinden devraldığı sanat eserlerini zamanla kendi içinde eriterek bir dönüşüme uğramış ve uğratmış olduğunu dile getirerek sanatın toplumlara mâl edilmiş olduğunun altını çizmektedir.[8] Ancak İslâmiyet bu hoşgörünün yanında farklı toplumların sanatlarından etkilenirken dinin yasaklamış olduğu kuralları da göz ardı etmemiştir. İslâm inancındaki Yüce Yaradan'ın emir, yasakları gereği *'antropomorfizme'*[9] karşı gelerek onu kesin bir ifadeyle reddetmiş ve Allah'ın sûretinin var olmaması sebebiyle tasvir edilememesini savunmuştur. Bununla birlikte İslâm dininin putperestliğe karşı oluşu ve Kur'ân-ı Kerîm'de reddedilmesi sanat alanındaki çalışmalara sirayet ederek heykel ve resim gibi sanatlara karşı çıkılmıştır. Hâl bu iken Avrupa sanat alanlarından özellikle resim- heykele yönelirken İslâm dini; ahşap, metal, cam, seramik, hat vb. gibi sanatlara yönelmiştir.[10]

1. 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Sanat Anlayışı

Devletler yaşamsal döngülerini devam ettirmek ve nesillerinin aktarımını sağlamak için birbirleriyle sürekli mücadele halinde olmuşlardır. Bu mücadele bazılarını daha ileriye taşırken bazılarının da sonunu getirmiştir. Buna göre tarihte yeryüzünde kendine yer edinen, dünyanın neredeyse bütün coğrafyalarına sahip olmuş ve bu hedefle ilerleyerek adını tüm dünyaya yazdırmış olan Osmanlı İmparatorluğu'nun insanoğlunu ilgilendiren çoğu alana katkı sağladığı söylenebilir. Aynı zamanda 'İslâm sanatı demek Osmanlı sanatı demektir' sözüne istinaden[11] İslâm dininden devraldığı ve nesiller boyu harmanlayarak geliştirdiği İslâm sanat anlayışına katkı sağladığı meydana getirdiği sanat eserlerinden ve sanat üzerindeki rolünden anlaşılabilmektedir. Osmanlı Devleti, 18. yüzyıla kadar toplumsal ve ekonomik açılardan Avrupa'da gelişen olaylara sadece uzaktan bakmak ile yetinmiştir. Yani

---

7 Osman Mutluel, "Güzelin Dile Geldiği Alan İslâm Sanatı", *İhya Uluslararası İslâm Araştırmaları Dergisi* 4/1 (2018-Bahar), 112.

8 Emine Güzel, *İslâm Sanat ve Estetiğinin Kur'an Temelleri* (Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008), 4.

9 Antropomorfizm diye adıyla 'insan biçimcilik' anlamına gelmektedir. Ayrıca insandaki özelliklerin başka bir canlı-cansıza atfedilmesidir. Örneğin; şeytanlar, hayvanlar, cansız varlıklar, melekler, monoteist-politeist gibi dinlerdeki tanrılar insan biçimciliğin konu alanına girebilmektedir.

10 "İslâm Sanatı" Özgür Ansiklopedi.

11 Jean-Paoul Roux, "Osmanlı Sanatı", çev: Mübahat Türker Rüyel, *Erdem Dergisi* 6/18 (1990), 893.

kendine özgü kültürel kalıpların içerisinde varlığını devam ettirirken Avrupa, bu yüzyılda başlatmış olduğu sanayi devrimi ile sanat anlayışı üzerinde çok büyük değişiklikler yaparak Osmanlı'yı diğer alanlarda olduğu gibi sanat alanında da kendisine bağlı hâle getirmeyi başarmıştır.[12] 18. yüzyıl sonrası gerileme ve yıkılış sürecine giren imparatorluk, kendisini tekrar toparlama ve eski gücüne ulaşma adına her noktada Batı'yı örnek almaya çalışmıştır. Osmanlı'nın eski ihtişamlı durumuna ulaşma çabaları 'Batılılaşma hareketi' ile başlamıştır. Avrupa'nın kendisinden daha ileri olduğunu düşünmesi ve onu örnek alması hatta ondan daha da ileri bir seviyeye ulaşmak, bütün bunların ve diğer faaliyetlerin yanı sıra bilim teknik ve aynı zamanda sanatsal faaliyetleri de takip ederek gerçekleştirmek istenmiştir.[13]

Sanat, sözlükte; *Arapça'da 'san','sun', "yapmak, etmek", sana', "işinde mahir olmak", san'at ise "yapılan iş, meslek"* anlamlarını ihtiva etmektedir.[14] Terim olarak, sanatçının ortaya koyduğu esere verdiği duygu, tasarı ve güzelliğini sanatında meydana getirmesinde kullandığı yöntemin tamamına verilen isimdir.[15] Eserin meydana gelmesinde rol oynayan asıl kişi, sanatçı; sanat anlayışını gerçek mânada özümseyip, mânevî boyutta bünyesinde eriten, şekilsel olarak biçim ve estetik açısından güzel şeylere dönüştüren "insan olarak bilincini zirveye ulaştırıp iç âlemde kendini aşan kişi"dir.[16] Kısaca; sanatçının var ettiği ürünün, toplumun temel çekirdeği olduğunu[17]ve bununla birlikte ortaya çıkan her eserin içerisinde sosyal, insanî ve maddî etkenlerin olduğundan bahsedilebilir.[18]

Sultan III. Ahmed zamanında Batı'ya yapılan seyahat ile devletin sanat üzerindeki ilk etkileri ortaya koyulmuş gözükmektedir.[19]18. yüzyılın ilk dönemlerinde Avrupalı devletlerle diplomatik ilişkilerin zirveye taşındığı bir süreç takip edilmiştir. Bu süreçte III. Ahmed tarafından Batı'ya gönderi-

---

12 Esra Kavcı, *19. Yüzyıl'da Osmanlı İmparatorluğu'nda Sanayileşmenin Saray İçin Üretilen Kumaşlara Etkileri* (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2010), 5

13 Aytül Papila, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1/1 (2008), 118.

14 Turan Koç, "Sanat", Türkiye Diyanet Vakfı *İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2009), 36/90-93.

15 Bilge Bingöl, "Sanat Özgürlüğü", *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi* 1/2 (2011), 95.

16 Alaattin Ali Yolcu, "Sanat Nedir? Sanatçı Kimdir? Kime Sanatçı Denir?", *TMMBO Emo Ankara Şubesi Haber Bülteni* 1/1 (2015), 27.

17 Aytül Papila, "Kimliğin Anlatımı Olarak Sanat", *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 1/1 (2007), 177.

18 Yasin Elçi, *Muhammed Aziz Lahbabi'nin Özgürlük Felsefesi* (Ankara: İksad Yayınevi, 2022), 68.

19 Papila, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı", 120.

len Yirmisekiz Mehmed Çelebi ve elçilik heyeti, diplomatik işlerin yanı sıra Avrupa'nın sanat anlayışını, kültürel yapısını, sosyal yaşantısını ve mimarisini incelemiştir. Yirmisekiz Mehmed Çelebi heyetiyle birlikte Avrupa'dan döndüğünde Paris'te kültürel aktivitelere katıldığından, sanat ve mimari yapılarına dair çizim örneklerini, konut, saray, cami vb. yapıların planlarını baz alıp bilime dair farklı kitaplar getirmiştir. Daha sonra Batı yaşantısı tercih edilerek sanattaki değişik yapı stilleri inşaya başlanmış ve Avrupa'ya özenti tam anlamıyla devreye girmiştir.[20] Avrupa sanat-mimarisi olarak bilinen ve Osmanlı sanat-mimarisiyle bütünleşen *"Osmanlı Baroku"* bu dönemde ortaya çıkmıştır.[21] Bunun yanında padişahlar tarafından desteklenen Müslüman ressamlar-mimarlar kendilerini geliştirme yolunda oldukça önemli yol kat etmişlerdir.[22] Sanat türlerinden edebiyat, resim, heykel, hat, mimari, minyatür en çok gelişen türler arasındadır.[23] Resimde ilk örnekler Fatih'in resmini yaptırması ile önem kazanmış olup[24] daha sonra saray ve cami duvarlarının işlenmesi ile ortaya çıkan duvar süsleme resim sanatı, önce İstanbul'da daha sonra Anadolu'nun tamamına yayılarak saraylarda kullanılmıştır. Bu sanat türü bilhassa cami yapılarında alçı ve kalemişi görülmektedir.[25] Aynı zamanda camilerde form, cephe ve gerekli malzemelerin bulunması Batılılaşmanın sanata nakledilmesidir. Buna örnek 'Nuruosmaniye Camii' verilebilir.[26] Süslemenin hemen ardından Batılı resimlerin özel kuralları ve üç boyutlu betimlemeye dayalı resim eğitimi[27] askerî mühendis okulları müfredat derslerine konulmuştur ve orada yetişen sanatçılar aldıkları eğitim sayesinde resim yapmaya başlamışlardır. Bu sanatçılar resmin teknik boyutunu ele alarak gerçekçi-resim sanat üslûbunu kullanmışlardır. Ancak bu sanatçılar re-

---

20 Büşra Acam, *Osmanlı Batılılaşma Döneminde Konut Mimarisinde Süsleme: Halep ve Gaziantep Örnekleri* (Bursa: Uludağ Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), 2019), 26-27.

21 Alidost Ertuğrul, "XIX. Yüzyılda Osmanlı'da Ortaya Çıkan Farklı Yapı Tipleri", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 7/13(2009), 294.

22 Demirtaş, "XIX Yüzyıl İstanbul'undaki Sanat ve Musiki Hayatına Genel Bir Bakış", 144

23 Yavuz Demirtaş, "XIX. Yüzyıl İstanbul'undaki Sanat ve Musiki Hayatına Genel Bir Bakış", *İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/14 (2009), 142-147.

24 Ali Güncan, *19. YY Avrupa Mimarlık Hareketlerinin ve Batılılaşmanın Osmanlı Konut Mimarisine Etkileri* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1993), 129.

25 Cengiz Gürbıyık, "Demirci Küpeler Köyü Camii Duvar Resimleri", *Art Sanat Dergisi*, 1/13 (Ocak-2020), 143.

26 Zeki Cesur, *Osmanlı Dönemi'nin 19. Yüzyılda Dini Yapılarda Modernleşme Etkisi; Nuruosmaniye Camii, Dolmabahçe Camii, Ortaköy Camii, Keçecizade Fuat Paşa Camii ve Türbesi* (Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2021), 2.

27 Banu Çakaloz, *XIX. Yüzyıl Osmanlı Batı Etkisinde Resim Sanatı Eserlerinin Korumanın Tarihi Belge Açısından İncelenmesi*, s.12.

simlerde figür kullanmamışlardır. Sebebi ise resim tablo kompozisyonunun hayali bir ortam içinde resme dönüşmesi Doğu-İslâm anlayışının etkileri olarak anlam kazanmasıdır.[28] Bu resmin ışık gözlemlerinde, *"Kızılötesi reflektografi, polarize ışık ve floresan mikroskoplarının kullanımıyla; boya kesitleri, tuval lifleri ve boya altı çizim örnekleri*[29] gibi ilgi çekici metotlar sanata kazandırmıştır. İşleme sanatı da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bu tür, özelliklerine rastlanmayan çeşitten bazı yeniliklere sahipti. Meselâ; padişahın tuğrasının olduğu, padişahın dünyaya gelen çocuğunun doğum kartı ve aynı zamanda padişahın da doğumu, padişah olduğu günün tarihi vb. önemli bilgilerin üzerinde yer aldığı altın renginde tel ile kadife ya da atlas kumaşlara, dival tekniği[30] ile işlenerek kullanılmıştır.[31] Kumaş desenlerinde, Ampir üslûbu[32] tasarımında vazolardan çıkan çiçekler, yapraklar, kıvrılmış yaprak tasarımları, servi ağaçları veya süsleyici öge olarak bilinen kozalak motifleri gibi süslemeler de sanat camiasını zenginleştirmiştir.[33]

Batı etkisinde kalınarak geliştirilen bir diğer sanat türü konut mimarisinde tavan ve duvar süslemesidir. Özellikle sarayların iç-dış kısımlarına ve konutların tavanlarına süsleme konusunda ağırlık verilmiştir.[34] Buna örnek Topkapı Sarayı ve Sultan Abdülmecid döneminden sonra yapılan Dolmabahçe Sarayı'dır.[35] Batı'ya özenti süreci bu şekilde işlerken Osmanlı sanat-mimarisi üzerinde en çok etki yapan yabancı sanatçılar ise; İngiliz mimar W.J. Smith, İtalyan mimar Gaspare Fossati, Fransız mimar Melling, Fransız sanat kuru-

---

28 Hakan Demir, "Batılılaşma ve Modernleşme İkileminde Çağdaş Türk Resminin Oluşumu", *Anadolu Üniversitesi Dergileri* 15/12 (2002), 74-75.

29 Satberk Banu Çakaloz, *XIX. Yüzyıl Osmanlı Batı Etkisinde Resim Sanatı Eserlerinin Korumanın Tarihi Belge Değeri Açısından İncelenmesi* (İstanbul: Kadir Has Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018), 12.

30 Dival Tekniği; Giysilerin süsleme metotlarından yazma işçiliği kategorisine dahil edilen sanat ve zanaat olarak bilinir. Bu teknik veya metot işleme, *maraş işi, sim-sırma işi, mukavva işi ve bastırma işi* diye de anılmaktadır. Bu teknik farklı türden kumaşlara uygulanabilir. bk. İlknur Demirbağ, "Geleneksel Türk Kadın Giyiminde Dival İşi ve Örnekleri", *Motif Halkbilimi Dergisi* 9/18 (Temmuz-Aralık 2016), 292.

31 Pınar Olguner Ernege, *18.Yüzyıl ve 19. Yüzyıl Türk İşleme Motiflerinde Sembol Dili ve Sembolizm İçerikli Yeni Yorumlar* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2011), 36.

32 Ampir üslûp; 19. yüzyılın erken döneminde ortaya çıkmış olan mimari, mobilya ve çeşitli dekor-görsel sanatı etkisine almış bir tasarım akımıdır.

33 Özlem N. Öztoksoy, *16-18. Yüzyıl Osmanlı-Hint-Babür Kumaş Sanatları Etkileşimleri* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007), 81.

34 İlhan Özkeçeci-S. Nesli Gül Durukan-Hakan Alacalı, "XVII-XIX. Yüzyıllarda Osmanlı Dönemi Konut Mimarisinde İç Tavan Mekan Süslemelerine Genel Bir Bakış", *İnsan ve İnsan* 17/5 (Yaz-2018), 221.

35 Yasemin Ecesoy, *Osmanlı Dönemi Anadolu Duvar Resimlerinde İstanbul Tasvirleri* (Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2011), 8.

mu Ecole Royal des Beaux Arts, Balyan Ailesi'dir.[36] Yukarıda bahsedilen sanat türlerinden farklı olarak Osmanlı halı sanatı hem kendi içerisinde hem de Avrupalı sanatçılar arasında yankı bularak sanatsal açıdan önem kazanmıştır. Alman sanatçı Hans Holben'in tablolarında Osmanlı halı örneklerine yer vermesi, İtalyan ressam Venedikli Lorenzo Lotto'nun eserlerinde halıları kullanması ve bundan dolayı halıların isimlerinin de yabancı olarak konulması buna örnektir. Bu halılar Alman sanatçı Hans tarafından 4 devirde ele alınmış olup I. , II. , III. ve IV. Holbein olarak adlandırılmıştır ancak II. sıradaki Holbein halılarını Venedikli Lorenzo tarafında da kullanılması Lotto Halıları olarak anılmasına sebebiyet vermiştir. Bu durumun Osmanlı halı geleneğinde Batı etkisinin izlerini sanatta meydana getirdiğini ileri göstermektedir.[37]

2. 19. Yüzyıl'da Mardin'de Sanat Anlayışı

Osmanlı Devleti'nin duraklama ve akabinde yıkılış sürecine girmesiyle her kent bu durumdan olumsuz etkilenerek bir girdabın içerisinde kalmıştır. Yüzyıllarca farklı ırk ve dinden milletlere kucak açan,[38] ülkenin güneydoğusunda Fırat ve Dicle Nehirlerinin buluştuğu yerde yani[39] Mezopotamya bölgesinde bulunan Mardin'in hayvancılık, tarım, kültürün ana kavşağında, Halep-Musul güzergahı ticaret yollarının kesiştiği alanda olması[40] jeopolitik açıdan oldukça önemli bir konuma sahip olduğunu göstermektedir.[41] Kent 16. yüzyıldan[42] sonra Yavuz Sultan Selim'in doğu politikası sonucu[43]

---

[36] Serhat Anıtkar, "19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketinin Osmanlı Mimari Biçimlenişine Etkisi: Vallaury Yapıları Örneği" *II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı V* (Bursa: y.y., 2013), 1209.

[37] Suzan Bayraktaroğlu, "Türk Halılarında Batı Literatürü Konusu", *Arış Dergisi* 1/1 (Mart-1997), 86.

[38] İbrahim Özcoşar, "Etnik ve Dinsel Sınırlar Bağlamında Mardin", *tasam.org/Files/Içerik/File/etnik_ve_dinsel_sınırlar_bağlamında_mardin*, (3-11-2023).

[39] Menci Eye, *234 Numaralı Mardin Şer'iye Sicil Defteri Metin Transkripsiyonu ve Değerlendirilmesi (Hicri 1288/1289 – Miladi 1871/1872)* (Ordu: Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2021), 2.

[40] İbrahim Özcoşar, *19. Yüzyıl'da Mardin Süryânîleri* (Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2006), 94.

[41] Veysi Akay, *201 Numaralı Mardin Şer'iye Sicil Defteri (Değerlendirme, Metin Transkripsiyonu ve Dizin)* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2006), 1.

[42] İbrahim Özcoşar, *Merkezileşme Sürecinde Mardin (1800-1900)* (Mardin: Mardin Artuklu Üniversitesi Yayınları, 2009), 19.

[43] Ramazan Günay, *259 Numaralı Hicri 1006-1008 (Miladi 1598-1600) Tarihli Mardin Şer'iye Sicilinin Transkripsiyon ve Değerlendirmesi* (Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2002), 8.

Safevî Devleti'nin 1514'te[44] Çaldıran'da kaybetmesi ile Osmanlı'ya katılarak[45] Diyarbakır'a bağlanmıştır.[46] Mardin, özel konumundan dolayı bu olayların etkisinde kalmıştı. Aynı zamanda bugünkü Ortadoğu bölgesinin olduğu coğrafya ile irtibat kurulan tek sınır kapısı[47] olması hasebiyle her uygarlığın uğrak yeri haline gelmiştir. 19. yüzyıl sürecinde Mardin'in belli bir merkeze bağlı kalmadığı ifade edilebilir.[48] Durum böyle iken Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan yıkılış dönemine kadar Mardin'in neredeyse her anlamda Osmanlı'nın tesirinde geliştiği aşikârdır. 19. yüzyılda devletin üstesinden gelmeye çalıştığı sorunlardan dolayı Batı'ya çoğunlukla her alanda yönelim ve özenti arttığı gibi sanat alanında da artmış olduğu görülmektedir. Mardin, bu durumlardan etkilenen kentlerden bir tanesi idi. Mardin'in bir kültür mozaiğine sahip olması ve onu özel kılan bir mimari dokuyu kendisinde barındırması neticesinde[49] Müslüman, Hristiyan Arap, Süryânî Katolik, Yezîdî, Keldânî, Şemsî, Yahudi[50], Nasturî, Ermeni Ortodoks[51] gibi toplumların yüzyıllardır dile gelen mirasları günümüze kadar ulaşmıştır. Antik eserler, mitler-mitolojiler (Bir kişinin din ya da kültürüne bağlı olarak yaratılış ve çevresini geleneklerine özgü, inancının ve uygulamalarının nedenini açıklamaya yönelik söylencelerin, tümüne verilen addır.)[52] semboller, takılar, eski eşyalar, giyim-kuşam kıyafetleri, etimolojik sözcükler, objeler, kitaplar, mezar taşları vb. gibi tarihî kalıntılar şehrin adeta bir açık hava müzesine dönmesine sebep olmuştur.[53]18. yüzyılın bitmesi ile beraber 19. yüzyıl boyunca incelenen veriler

---

44 Nejat Göyünç, *XVI. Yüzyılda Mardin Sancağı* (İstanbul: İstanbul Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1969), 15.

45 Göyünç, *XVI. Yüzyılda Mardin Sancağı*, 15.

46 Menci Eye, "Merkezileşme Sürecinde Bir Taşra Kenti MARDİN (1800-1900), *International Journal Of Mardin Studies* 2/1 (Nisan-2021), 107.

47 Sevim Sağlam, *244 Numaralı Mardin Şer'iyye Sicili (Transkripsiyon ve Değerlendirilmesi) Hicri 1277/80 – Miladi 1860/63* (Batman: Batman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2014), 8.

48 Ömer Faruk Günenç, *19. Yüzyıl Mardin Barınma Kültürü 1837-1866* (Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2014), 9.

49 Aysel Fedai, *Cumhuriyet Döneminde Mardin* (Elazığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2023), 4.

50 İbrahim Özcoşar, "Şehir ve Kimlik: Mardinli Kimliklerin Tarihi Arka Planı", *Sosyal Bilimler Dergisi 1*/1, 7.

51 Yıldız Deveci, "Osmanlı'dan Günümüze Mardin Ermenileri", *Mardin Ermenileri, I. Uluslararası Mardin Tarihi Sempozyumu Bildirileri*, ed. İbrahim Özcoşar, Hüseyin H. Güneş (Mardin: Mardin İhtisas Kütüphanesi Yayınları, 2018), 1/556.

52 "Mitoloji", https://tr.wikipedia.org/wiki/Mitoloji Erişimi: 2 Kasım 2023.
Söylence; diğer adıyla efsane olarak da bilinmekle beraber dinleyiciler tarafından insanoğlu tarihinde yer edindiğine inanılan veya öyleymiş hissi veren, insanların yer aldığı folklor çeşididir.

53 Selman Yaşar-Fahri Özteke (ed.), *III. Uluslararası Kültür ve Medeniyet Kongresi Özet Kitabı* (Mardin:

ışığında Mardin şehrinin Batı sanat anlayışı ile etkileşiminin neredeyse söz konusu olmadığı anlaşılmaktadır. Mardin diğer adıyla verimli hilal[54] kendi içerisinde farklı kültürel yapıların bir araya gelmesi sayesinde oldukça geniş sanat eserleri anlayışını ortaya çıkarmıştır. Bakırcılık, kuyumculuk, telkâri, ahşap oymacılığı, gümüş, cam altı resim sanatı, Süryânî kumaş-baskı boyama, gümüş bilezikler, taş işlemeciliği, mezar taşları, vb. Mardin'in zengin sanat anlayışı bu başlıklar altında sayılanlardan bazılarıdır.

2.1. Bakırcılık Zanaatı

Bakır, kızıl-kahve tonlarında, oldukça kolay işlenmesinin yanı sıra[55] yüksek ısı-elektrik iletkenliği bulunan ve yumuşak bir metal olduğu için rahatlıkla dövülen bir madendir. Sünek bir metal olan bakır, el yapımı eşyalarda, farklı metallerin karışımlarında, kuyumculuk işinde kullanılır.[56] Eldeki veriler incelendiğinde Mardin'in 19. yüzyılda Avrupa'dan zanaat anlayışı anlamında bu alanda etkileşim yaşadığı söylenemez. Aksine kendi içerisinde asırlardır devam ettirdiği zanaat eserlerine hayran bırakarak kendisine has zanaat hem de sanat anlayışını günümüze kadar devam ettirmiştir. MÖ 1400 yılına dayanan bakır özellikle mutfak malzemelerinin yapımında kullanılmıştır. Mardin bakır zanaatında ikinci sırada yer alarak yüzyıllardır bu zanaatı sürdürmektedir. Bakırcılıkta eserler olabildiğince ağır şartlarda yapılmakta çünkü bu işin yapımının tamamı bilek gücüne dayanmaktadır. Bakırdan kaşık, çatal, sofra takımları, tepsiler, yemek tencereleri, ibrikler, kevgir, çanak vb. birçok farklı eşya yapılmıştır.[57]

2.2. Kuyumculuk Zanaatı

Kuyumculuk; metal aletlerin ve taşların işlenip tarihî eserlere dönüştürülme zanaatıdır.[58] Bu zanaat, Mardin'de oldukça gelişim göstermiştir. Osmanlı Devleti içinde Arnavutlar, Horasanlılar, Ruslar, Üsküplüler, Gürcüler, Çerkezler, Akkirmanlılar, Rumlar ve Herseklilerden kuyumcu ustalar bulunmaktaydı. Bu ustalar özellikle saray için belli başlı süs eşyaları ve âletler yaparak Osmanlı'nın diğer kentlerinde olduğu gibi Mardin kentinde de bu

İktisad Yayınevi, 2018), 3/8.

54 Mehmet Deniz, *Mardin Müzesindeki Sürekli Definesine Ait Madeni Eserler* (Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019), 11.

55 Asena Ertaş, "Ankara İli Bakırcılık Sanatı", *Folklor Edebiyat Dergisi* 20/29 (2014), 162.

56 "Bakır", *https://tr.wikipedia.org*. Erişim: 3.11.2023.

57 "Bakır", *http://www.mardin.gov.tr*. Erişimi: 3.11.2023.

58 "Kuyumculuk", *https://tr.wikipedia.org*. Erişimi: 3.11.2023.

sanatın gelişmesinde rol oynamışlardır. Bu sanat ile gelişen belli başlı materyaller içinde zülüflük, saçbağı, gerdanlık, kemer tokası, zincir, halhal, yüzük, kılıç, Kur'an mahfazaları vb. sayılabilir. Kuyumculuk sanatı bu anlamda o dönemde süs eşyası olarak kadınların ayak bileklerine taktıkları halhalı da kullanmışlardı ve günümüzde de oldukça moda olmuştur.[59] Kuyumculuk sanatı 17. yüzyıl sonrası zanaat şeklinde önem kazanarak daha sonra takı-tasarım sanatı içerisinde kendine yer edinmiştir. Sanatçılar için önem taşımaya başlaması ve icra edilmesi ile beraber kendi içinde de belli bir öneme sahip olmuştur. Bu sanat alanında kültürü yansıtan ögeler arasında önem arz eden takı eşyalarının işlenmesi ve işlem aşaması sırasında uygulanan teknikler, eski dönemlerde bu sanat ile uğraşan sanatçıların zekâ ve meslekî alandaki deneyimlerini açıkça ortaya koymaktadır.[60] İlk zamanlarda kuyumculuk sanatında eğitim usta-çırak ilişkine dayanmakta idi. Çok küçük yaşlarda çocuklar bir kuyumcu ustasının yanında herhangi bir ücret almadan çalışmaya başlar ve ilerleyen süreçte de ustasının yanında işi öğrenirdi. Usta ise meslekî anlamda sahip olduğu bilgileri çırak olarak yanında çalışan kişiye aktarmak zorundaydı. Mardin'de gelişen kuyumculuk sanatında eğitim dönemi bu şekilde devam etmiştir.[61]

2.3. Telkâri El Sanatı

Telkâri el sanatı; ince gümüş tellerin bir araya getirilmesi ve birleştirilmesinden meydana gelen ve gümüş işleyerek elde edilen bir sanat türüdür. Telkâri usta-çırak eğitimine dayanılarak öğrenilirdi. Sadece elde yapılan bir işlemdir denebilir. Tarihi MÖ 3000'lere dayanmakla beraber Mezopotamya bölgesi ve özellikle Mardin'de yapılmış olduğu ve bu bölgede hâlen yapımının devam ettiği görülmektedir.[62] İnsanoğlunun yaşam mücadelesi verirken hayatta kalmak ve varlığını devam ettirmek için ürettikleri aletler sayesinde ortaya çıkmıştır. Daha sonra insanlar tarafından işlenerek farklı biçimler verilerek sanata kazandırılmıştır ve ait olduğu toplumun yaşam biçimini, kültürel anlayışını, hayata bakışını ve en önemlisi sanat tarzını dünyaya tanıtmıştır. Bu ürünler yerine göre günlük hayatta kullanılan süs eşyası, hediye-

---

[59] Nebi Bozkurt, "Kuyumculuk", Türkiye Diyanet Vakfı *İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2002), 26/513-515.

[60] Sibel Kılıç, "Eski Türklerde Kuyumculuk Geleneği ve Metal Süsleme Teknikleri", *Akademik Bakış Dergisi* 58 (Aralık-2016), 23.

[61] Onur Fendoğlu, "Kuyumculuk ve Takı Tasarımda Sanatın Önemi", *Sanat ve İnsan Dergisi* 2/5 (2021), 419.

[62] "Telkâri", *https://tr.wikipedia.org*. Erişimi: 3.11.2023.

lik eşyaya kadar dayanıklı mallar şeklinde isimlendirilebilir. Telkâri sanatında kullanılan motif örneklerinin Mardin'de yaygın olması dikkat çekmiştir. Bitkilerden elde edilen motifler; gül, yaprak ve papatya, hayvan motiflerinden elde edilenler ise; meşhur şahmeran motifleri, kelebek ve güvercindir.[63] Telkâri sanatının Mardin'in en eski tarihinden bugüne değin devam ettiği, günümüzde bu sanat ile uğraşan sanatçıların var olmasıyla örneklendirilebilir. Bu ustalardan bazıları; Aziz Dilmeç, Melek Akyol, Murat Aslan'dır. Bu sanat unutulmaya yüz tutmuş olsa da Mardin ve Beypazarı'nda halen atölyelerine rastlanmaktadır.[64]

2.4. Süryânî Kumaş Baskı Boyama Sanatı

Süryânî kelimesinin ne şekilde, hangi tarihte ve kim tarafından ortaya atıldığı bilinmemesiyle beraber ilk olarak hangi mevkide kullanıldığı da net bir şekilde açıklığa kavuşmuş değildir. Ancak Lübnan şehrinin güney kesiminde yer alan Sur kentinin isminden esinlenip türediği iddiaları da mevcuttur ki orada yaşayan halk onlara Surin ismini vermişlerdir. Bu yüzden Süryânî sözcüğünün Surin olarak da anıldığı bilinmektedir.[65] Süryânîler eski Mezopotamya bölge halkının tamamının kültürel yapı temelinden gelmiş olan aynı zamanda Helenistik uygarlığını benimseyerek oluşmuş bir bireşimdir.[66] Bu bölge medeniyetinin dünya tarihinde Süryânîler tarafından ortaya atılmış olabileceği ileri sürülebilir.[67] Antakya ve Mardin bölgesinde yaşadıkları bilinen Süryânîler günümüzde halen o bölgelerde yaşamlarına devam etmektedirler. Mardin Süryânîleri diğer ırklar gibi bölgenin her türlü imkânından yararlanıp kendi geleneksel kültürlerini de yaşamayı ihmal etmemişlerdir. Bunlardan biri de Süryânîlerin kumaş boyama sanatı idi. Bu sanat türünü Mardin'de yaşayan Şımmeshındi ailesi devam ettirmektedir. Aile bu kumaş baskı boyama sanat geleneğini yaklaşık 200 yıldır sürdürmektedir. Mardin'de bu geleneği sa-

---

63 Ercan Gündüz, *Telkâri Sanatı Alanında Öğrenci Yeterliliklerinin Öğrenci Görüşlerine Göre Temel Tasarım İlke ve Öğeleri Açısından Değerlendirilmesi* (Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018), 52.

64 Gültekin Akengin-Meral Büyükyazıcı-Tarık Demir, "Midyat Telkâri Ustaları", *Türk Akademik Araştırmalar Dergisi* 6/2 (2021), 754-764.

65 Mehmet Ali Doğan, "Mardin'de Süryânî Kumaş Baskı-Boyama Sanatı: Şımmeshındi Ailesi Örnekleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* 15/2 (Aralık-2020), 612.

66 İbrahim Özcoşar, "Şehir ve Cemaat: Mardin Süryânîleri ya da Süryânîlerin Mardin'i", *İdeal Kent* 9 (Mayıs-2013), 77.

67 Gabriyel Akyüz, "Süryânîlerin Hristiyan ve Müslüman Araplarla Olan İlişkileri", *I. Uluslararası Mardin Tarihi Sempozyumu* Bildirileri, ed. İbrahim Özcoşar, Hüseyin H. Güneş (Mardin: Mardin İhtisas Kütüphanesi Yayınları, 2006), 1/527.

dece Şımmeshındi ailesi devam ettirmektedir. Basma boyama yapılırken yontulmuş ahşap kalıplar kullanılarak farklı boya çeşitleri ile pamuktan yapılmış bez kumaşlar üzerine elle çizim yapılır. Resim ya da baskı yoluyla işlemin tamamlanmasına kumaş basma boyama sanatı denir.[68] Baskı-boyama tekniği örnekleri Osmanlı döneminden kalma olup bu sanatla ilgilenen kişilere de basmacı adı veriliyordu. Yastık kılıfı, yatak örtüsü, vitrin örtüsü, yatak nevresim örtüsü, çocuk beşikleri örtüsü, oda takımları, genç kızların bohçası, perde, ikona, yazma ve daha birçok türden ürünler yapılmaktadır. Sanatta önemli bir yere sahip olduğu ve değer kattığı apaçık görülmektedir.[69]

2.5. Cam Altı Resim Sanatı

Mardin'de devam edegelen bir diğer sanat cam altı resim sanatıdır. Bu sanat, camın arka yüzüne suluboya, yağlı boya veyahut toz boya denilen farklı boya türleri ile yapılmaktadır. Kullanılan fon renkleri siyah, mavi ve beyazdır. Genelde bu renkler tercih edilir. Cam altı resminde zemin kısmına boyama işlemi yapılamadığında camın arkasına karton, kağıt parçası, ayna, tahta bunlara ek olarak çizgisel resimli kumaşlar bile kullanılmaktadır.[70] Buna geleneksel halk sanatı da denilmiştir ve eserin yapıldığı camın dayanıksızlığı yüzünden sürdürülen bir sanat türü olmadığı iddia edilmektedir.[71] Bugün Mardin'de anlatılagelen Şahmeran efsanesinin[72] resimsel tasvirlerinin işlendiği sanatlardan birinin cam altı resim sanatı kullanılarak oluşturulan eserler olduğu ortaya çıkmıştır.[73]

---

[68] Doğan, "Mardin'de Süryânî Kumaş Baskı-Boyama Sanatı: Şıhmmeshındi Ailesi Örnekleri Üzerine Bir Değerlendirme", 612-613.

[69] Mehmet Ali Doğan, *Mardin'de Kumaş Baskı Boyama Sanatı: Şımmeshındi Ailesi Örnekleri* (Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2017), 31.

[70] Doğan, *Mardin'de Süryânî Kumaş Baskı-Boyama Sanatı: Şımmeshındi Ailesi Örnekleri*, 11.

[71] Emel Güray, "Cam Altı Resim Sanatına Güncel Yaklaşımlar", *Akdeniz Sanat Dergisi 15/28* (Mayıs-2021), 269.

[72] Şahmeran sözcüğü Farsça bir olup yılanların birleşmesi anlamına gelmektedir. Şahmeran Efsanesi ise; Anadolu bölgesinde rastlanan bir efsanedir. Zeki ve iyicil olarak tasvir edilen belden aşağısı yılan, üst tarafı ise insan şeklindedir. Maran ismi ile bilinmekte olup doğaüstü varlıkların başında yer alan, hiç yaşlanmayan, öldüğü zaman ruhunun kızına geçeceğine inanılan varlıktır. Farklı yörelerde geçmesiyle birlikte Mardin yöresinde de geçmektedir. Mardin yöresinde Şahmeran bir resim ile tasvir edilir ve ustalarca yapılan resimler evlerde veya iş yerlerinde süs niyetine kullanılır.

[73] Sultan Sökmen-Zeynep Balkanal, "Anadolu Sanatında Şahmeran Figürlü Örnekler", *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi 6/3* (Eylül-2021), 418.

2.6. Gümüş İşlemeciliği Sanatı

İnsanlık tarihinde altın, gümüş ve bakır arasında en çok kullanılan ve bir o kadar da değerli olan takı sanatından bir diğeri gümüş işçiliğidir. Süs eşyaları arasında önemli bir yere sahiptir diyebiliriz. Doğada bir cevher olarak bulunan gümüş, birçok medeniyet tarafından kullanılarak günümüze kadar ulaşmıştır. Bu medeniyetlerden biri Mardin'dir. Mardin, gümüşün, takı tasarım ve süs eşyalarında en çok kullanıldığı yerlerdendir.[74] Gümüş işçiliği 19. yüzyılda Osmanlı'nın bulunduğu her kentin kültür ve geleneğini yansıttığı gibi hiç şüphesiz Mardin kültür geleneğini de yansıtmıştır. Osmanlılarda gümüş işçiliği epeyce gelişmişti. Genellikle saray ve çevresi için gümüşten süs eşyası yapılmakta idi. Kur'an'da mücevher ve gümüşten elde edilen malzemeler yasaklanmışsa da Osmanlılarda bu yasak çok da geçerli değildir.[75] Mardin'de gümüş sanatı meslekî açıdan olduğu kadar süsleme sanatı açısından da oldukça önem arz etmiştir. Gümüşü Mardin'in yakın temasta bulunduğu diğer kültürlerin sanatlarından ayıran farklı özellikleri renk, motif, kompozisyondadır.[76]

19. yüzyıla tarihlenen Mardin mimari yapıları o dönem yapı özelliklerini günümüzde de yansıtmaktadır. Mardin kenti, el yapımı sanat anlayışları ile tarihe tanıklık etmesinin yanı sıra tarihi mimari yapılarıyla da oldukça gelişim göstererek bu anlamda farklı kültürlerden hem etkilenmiş hem de bu kültürleri etkilemiştir.[77]

2.7. Evler

Ev kelimesi sözlükte; çadır, insanların barındığı yer anlamına gelmektedir. Ayrıca 'kadın', 'aile' anlamları da mevcuttur. Arapça olarak ise 'bate' (beyt) yani gecelemek manalarına gelmektedir.[78] Mardin el yapımı sanatları bakımından oldukça dikkat çekmekte iken kurulduğu tarihten itibaren mimari yapılarıyla da dikkat çekmeyi başarmıştır. Evler, kalenin uç kısımların-

---

74 Evindar Yeşilbaş, "Mardin Müzesi'nde Bulunan 17.-19. Yüzyıl Gümüş Bilezik Örnekleri", *Turkish Studies Dergisi* 13/3 (Mart-2018), 797.

75 Elif Vulaş Kortel, *Geç Dönem Osmanlı Gümüş Sanatı* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1996), 50.

76 İlknur Ertuğrul Kamiloğlu, *Mardin İli Gümüş İşlemeciliği ve Yörede Yapılan Ürünlerin Bazı Özellikleri* (Ankara: Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2009), 37.

77 Halil İbrahim Düzenli-Emin Selçuk Taşar, "Mardin'de Kat Kat Tarih, Bina ve Mimarlık: 19. Yüzyıl Hükümet Konağından 21. Yüzyıl Mimarlık Fakültesine Dönüşümün Hikayesi", *Abredamento Mimarlık Dergisi* 1/1 (Şubat-2012), 67.

78 Nebi Bozkurt, "Ev", Türkiye Diyanet Vakfı *İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1995) 11/502.

dan güney tarafa doğru iki ırmağın arasındaki bölgeye yönlenerek, üst üste yığılması sonucu yükselen taraçalar hâlinde bir tepenin yanında kurulmuştur. İçerisinde eğimli, düz ya da merdivenli dar sokakların var olması ile sınırlanan ve bu sokakları dik bir biçimde çıkmaz hale getiren[79]alan üzerine yapılmıştır.[80] Mardin evleri zemini; ahır, depo, evin etrafını çevreleyen avlu, üstü örtülü ve önü açık yer olarak bilinen revaklar, su kuyusu, kiler vb. unsurlardan oluşur. Üst katta; eyvan, mutfak, banyo, teras, tuvalet vb. bölümler yer alırdı.[81] Evlerin içinde ve hatta dışında da oda bulunmakta olduğu bilgisi yine kaynaklarda yer almıştır. Genellikle ailenin ekonomik durumu ve kişi sayısına göre oda sayısı değişmekteydi. Buna nazaran en az iki oda en fazla 4 ya da 5 odalı olabiliyordu.[82] Kentin genel ev yapımı bu şekildedir. Ancak farklı etnik yapıya sahip milletler ya bulunduğu duruma ayak uydurup aynısını inşa etmişler veyahut kendi geleneğine göre bölgenin iklim şartları da göz önünde bulundurularak evlerini inşa etmişlerdir. Bu konutları inşa eden mimarların veya ev sahiplerinin herhangi bir olumsuz durumla karşı karşıya kalmadıkları görülmektedir.

Tarihî süreçte değişik kültürleri bünyesinde yaşatan Mardin şehrinin mimari yapısı en erken 4. yüzyılın ortalarından sonraki döneme rastlamaktadır. Bununla ilgili Doğu Roma tarihçisi Marcellinus Comes'un kaynaklarında Mardin ismi 'Maridel' diye anılmaktadır. Konutların inşası bir kalenin yerleşim alanı olarak zikredilmiştir.[83] Kültür mozaiğine sahip olan, mimari yapılarında adeta tarih yaşatan Mardin kenti, 16. yy'da 9, 18. yy'da 11 ve 19. yy'da ise 13 mahalleden oluşurdu. Bu mahallelerin sadece 3'ü gayrimüslimlere aittir. Bu mahallelerin isimleri, Yahudiyan, Kıssis (Keşiş), Şemsiyye olarak kayıtlara yansımıştır. Muhtemel bilgiye göre bu mahallelerde ikamet eden insanların çoğunun bu dine mensup olmasından dolayı mahalle isimleri bir cemaat ismi ile nitelendirilmiştir.[84] 19. yüzyılın sonlarında Müslüman, Yahu-

---

79 Kübra Bayram Kaya, *Geleneksel Mardin Evlerinin Tasarım ve Ergonomi İlişkisi Bağlamında İncelenmesi* (Elazığ: Fırat Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2012), 13.

80 Gülriz Kozbe-Akarcan Güngör, *Mardin İli Kültür Envanteri Artuklu –Ömerli* (Mardin: Mardin Valiliği, 2022), 1/21.

81 Meral Halifeoğlu-Neslihan Dalkılıç, "Mardin Savur Geleneksel Kent Dokusu ve Evleri", *Uludağ Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi 11/1* (2006), 98.

82 Ayhan Bekleyen-Neslihan Dalkılıç-Nurtekin Özen, "Geleneksel Mardin Evi'nin Mekansal ve Isısal Konfor Özellikleri", *Türk Bilim Araştırma Vakfı Dergisi* 7/4 (2014), 30.

83 Süleyman Genç-Tülay Karadayı Yenice, "Artuklu'da 19. Yüzyıldan Günümüze Cumbalı Bir Yapı: Ferit Koç Evi Restorasyon Önerisi", *Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi* 1/7 (Temmuz-2022), 107.

84 Birgül Açıkyıldız Şengül, "Mardin'de Kültürlerarası Yaşam: Konut Mimarisi Bağlamında Bir Değerlendirme", *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 27 (Güz-2017), 8.

di ve Hristiyan aileler, Mardin merkezde yukarıda ismi verilen mahallelerde üç farklı konut inşa etmişlerdir: Tokmaklar Evi, Abdulkadir Paşa Konağı ve Orallar Evi. Bu konutlardan Abdulkadir Paşa Konağı; Müslüman Arap bir ailenin, Tokmaklar Konutu Süryânî Katolik bir ailenin ve Orallar Evi ilk sahibi belli olmamakla birlikte daha sonra Süryânî-Katolik kesime mensup bir ailenin inşasıdır. Bu konutlar haricinde 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başlarında kente etki eden Batı mimari sanatı içerisinde *Mardin Rüştiyesi (günümüzde Kız Mesleki Eğitim Lisesi), Hükûmet Konağı (günümüzde Mimarlık Fakültesi), Askeri ve Süvari Okulu (günümüzde Sabancı Kent Müzesi ve Sanat Galerisi), Belediye binası (yıkılmış)* yer almıştır. Durum göz önünde bulundurulduğunda yapıların kente alıştığı diğer mekânlarla ilişkileri, büyüklükleri, görünüm ve topoğrafik açılardan eski biçimden uzaklaştığı fark edilebilir.[85] Bu bilgilere bağlı olarak 19. yüzyılda Mardin konutlarında Batı sanat anlayışının az da olsa izlerine rastlamak mümkündür.[86]

2.8. Kilise ve Manastırlar

19. yüzyılda Mardin'in sanat anlayışına renk katan ve kentin kültürü açısından oldukça önem arz eden bir başka mimari yapı hiç şüphesiz kentte yer alan kilise ve manastırlardır. Mardin'in, merkez ve ilçelerini kapsamakla birlikte kentin kültür mozaiğine dönüşmesine yardımcı olan kilise ve manastır yapıları Ermeniler, Süryânîler (Katolik-Protestan-Ortodoks) gibi cemaatlere ait dinî evlerdi. En erken dönemden 19. yüzyıla değin farklı zamanlarda inşa edilmiş olan örnek kilise ve manastırlar günümüze kadar gelmiştir.[87] *Surp Kevok Kilisesi*, *Deyrul-Zafaran Manastırı, Mar-Hırmız Keldani Kilisesi* erken çağ dinî ibadet yerlerine örnek olarak verilmektedir. Pek çok manastır 6. yüzyılda yapılmış, *Mort Şmuni Kilisesi, Kırklar Kilisesi* de aynı döneme ait yapılardır. *Meryem Ana Kilisesi, Mor Yusuf Kilisesi ve Mor Efrem Manastırı* 19. yüzyıl dönemine ait ibadethanelerdir.

Mardin'de ikamet eden Hristiyan kesim, (Şemsî, Yahudi vd.)[88] dînî ibadetlerini yapmak için tarihî özelliğe sahip tek mekânlı kiliseler yapmışlar.[89]

---

85 Halil Devrim Düzenli-Evrim Düzenli, "100 Yıl Önce-100 Yıl Sonra Mardin: Birinci Cadde ve Halkevi Binası Üzerinden Bir Modern Kent Okuması", *Megaron Dergisi 14/1* (2019), 107.

86 Açıkyıldız Şengül, "Mardin'de Kültürlerarası Yaşam: Konut Mimarisi Bağlamında Bir Değerlendirme", 9.

87 Gülriz Kozbe-Akarcan Güngör, *Mardin İli Kültür Envanteri Midyat-Dar Geçit* (Mardin: Mardin Valiliği, 2022), 2/29.

88 Danyal Teldal, *208 Numaralı Mardin Şer'iye Sicili (Metin Transkripsiyonu ve Değerlendirme)* (Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009), 186.

89 Kozbe-Akarcan, *Mardin İli Kültür Envanteri Midyat-Dar Geçit* 2/29.

Bu kilise ve manastırlardan özellikle 19. yüzyıl döneminde inşa edilenlerden Meryem Ana Kilisesi diğer ismiyle *Mor Yakup Kilisesi* Ortodoks mezhebinden olan Süryânîlere aittir. Bugüne ulaşana dek pek çok kez tahribata uğrayarak onarılmıştır. Kilisenin tamamında 14 yazıt bulunmaktadır ve bu yazıtlar kilisenin onarımı ve eklemelerindeki kitabeleri kapsamaktadır. Kilisenin geç Roma zamanından kalma bir kapısı olmakla birlikte Bizans döneminden kalan izler ile süslemeler vardır. İki kapısı bulunmaktadır ve ana kapı dış taraftan kilisenin iç kısmına geçilen kapıdır. Bahçesinde küçük bir havuz olduğu bilgisi mevcuttur.[90] Nusaybin'de piskopos olarak çalışan Mor Yakup adındaki kişi tarafından inşa edilmiştir. Aynı zamanda kilisenin içinde inşa eden kişinin kendi mezarı da vardır. Verimli Mezopotamya ovasının yukarı kesiminde yer almaktadır. Dünya mirasında geçici olarak yer alan kilise iki merdivenli bir bölüme sahiptir. Kilisede 19. yüzyıl sanat anlayışına dair mimari izler bulunmaktadır.[91] Mor Efrem Manastırı da Süryânî piskopos *Cercis Şelhet* zamanında inşa edilerek tarihe kazandırılmıştır. Manastır bir ara asker tarafından tahrip edilmiş ardından hastaneye dönüştürülmüştür. 1985 tarihinde *Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu* tescili ile tarihî kayıtlarda *Briket İmalathanesi ve Vakıf Öğrenci Yurdu* şeklinde yer almıştır. Bu yapı Katolik Süryânîlerin Kilise Vakfı'na aittir. Bugün manastırın müştemilat bölümünde Müslüman aileler kalırken manastır bölümü tahrip olmuş haldedir.[92]

2.9. Camiler

Camiler, İslâm dünyasında önem arz eden devletin ana yapıları şeklinde nitelendirilebilirler. İslâmiyet'in farklı bölgelere yayılması sonucu cami mimarisinde gelişmelerin olmasının yanında bazı özellikleri koruyarak bugüne değin süreklilik arz etmiştir. Müslüman coğrafyasında İslâmiyet'in simgesini temsil eden camiler, yapılan planların tipoloji özelliklerine göre enine planlı, zaviye modeli ya da bir kubbeli camiler şeklinde sınıflandırılabilir. Bu cami türlerine ev sahipliği yapan, kayda değer kentlerden biri de Mardin'dir. Kentte inşa edilen camilere bakıldığında enine planlanmış bir biçimde tasarlandığı görülebilir. Bu şematik biçim, Mardin'de bulunan 3 farklı camide yer almıştır. 12. yüzyılda inşa edilmiş olan Ulucamii, 14. yüzyıldaki Latifiye Ca-

---

90 "Meryem Ana Kilisesi", https://tr.wikipedia.org/ Erişim: 13.11.2023.

91 "Mor Yakup Kilisesi", https://tr.wikipedia.org/. Erişimi: 13.11.2023.

92 Heval Aydın, *Mardin Mor Efrem Manastırı Kilisesi Koruma ve Restorasyon Önerisi* (Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019),15-16.

mii ve son olarak Babus Sor.[93] Ulucamii; bu camiler inşa edildikleri kentin ya da kurucularının ismiyle zikredildikleri gibi *Cuma Camii", "Cami-i Kebir"* gibi adlar ile tanınmıştır.[94] Mardin kentinin bu camilerin kitabe tarihi bakımından oldukça önemli bir değere sahip olduğu göz ardı edilmemelidir. Mimari yapının kim tarafından yapıldığı veya yaptırıldığı ile ilgili net bir bilgiye henüz ulaşılmış değildir. 19. yüzyıl ve sonrasında bazı kiliselerin camilere dönüşmesi sonucu o dönemin mimari dokusunun izlerini taşımışlardır.[95] Latifiye Cami; 1371 tarihinde *Artuklu Sultanlarından Melik Salih ve Melik Muzaffer* döneminde göreve gelen Abdullatif bin Abdullah'ın emriyle yaptırılmış, minaresi ise *Muhammed Ziya Tayyar Paşa* tarafından yapılmıştır. Mardin'deki en son Artuklu yapıtlarındandır. Caminin girişindeki kapıları Selçuklunun geç döneminde ahşaptan yapılması ve kendisine özgü (ağaç minber-mahfili dilimlenmiş köşkü[96]) ne gelen ziyaretçilerin oldukça ilgisini çekmiştir.[97]

Sonuç

Osmanlı İmparatorluğu küçük bir beylikten dünyanın neredeyse üçte birlik bir kısmını ele geçiren ve dünyaya hükmeden bir imparatorluk haline gelmiştir. Devletin bu aşamalardan her devlet veya imparatorlukta olduğu gibi dış güçlerle iletişimi bir şekilde sürdürmek zorunda kaldığı aşikardır. Osmanlı Devleti, yükselmenin zirvesini yaşarken bir gün dibe batacağını hesaba katmadığı gibi bunun için pek fazla önlem almadığı da dile getirilebilir. Devlet yükselme dönemindeki güveni ile Batı'da gelişen faaliyetleri takip edememiştir. Osmanlı'nın yıkılış dönemi denilen 18. yüzyılın başı, 19. yüzyıl ve süreç 20. yüzyıla kadar devam ederek baştaki padişahları bir girdabın içine sürüklemiştir. Padişahlar durumun farkına varana kadar Batı çoktan yol kat etmişti. Bu noktada Osmanlı İmparatorluğu'nun sonunu getiren yıkılış süreci başlamış oluyordu. Baştaki padişahların devleti kurtarma ve eski ihtişamına tekrar kavuşma eğer mümkünse Batı'dan daha ileri seviyeye ulaşma çabasına girdikleri görülmektedir. Bu sefer Batı'yı örnek alma süreci başlamış oluyordu. Osmanlı artık Batı'nın kendisinden ileri seviyede olduğunu kabul etmişti. Padişahlar elçileri yanlarındaki heyetleri ile birlik-

---

93 Kozbe-Güngör, *Mardin İli Kültür Envanteri*, 25-26.

94 Nusret Çam, "Ulu Cami", Türkiye Diyanet Vakfı *İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 42/80-81.

95 Merve Baday, "Mardin'deki Camilerin Minare Çeşitleri", *İnternational Journal Of Mardin Studies* 2/2 (2021), 80.

96 Ara Altun, "Latifiye Camii (Abdullatif Cami)", Türkiye Diyanet Vakfı *İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1988),1/255.

97 Türkiye Kültür Postalı (TKP), "Mardin Gezilecek Yer", (Erişim 15 Kasım 2023).

te Batı'ya gönderip onların ekonomik, askeri, siyasi, sanatsal vb. alanlardaki gelişmeleri ve ilerlemeleri yakından takip etmelerini istediler. Devletin sanatsal faaliyetlere karşı olmadığı gibi ilk olarak baştaki padişahların portrelerini yaptırıp odalarına asmaları sanata verdikleri önemi ortaya koymaktadır. Osmanlı Devleti hoşgörülü bir yapıya sahip olduğu için kendisinde barındırdığı milletlere sahip çıkmış ve özellikle dini anlamda sınırlama getirmediği gözükmektedir.

Bütün bunlara bağlı olarak Osmanlı Devleti Batı'yı özellikle sanat ve mimari alanında örnek almaya başladı. Batı'ya giden seyyahlar, ülkeye dönerken Batı'nın resim sanatı anlayışı, mimarisini de çizim-ölçümleri ile birlikte dönüp kendi yapılarında kullanmışlardır. Osmanlı'nın tüm kentlerine aksettirildiği gibi aynı zamanda devletin kozmopolit bir yapıya sahip olması faaliyetleri olabildiğince kolaylaştırmıştır. Özellikle yabancı mimar ya da sanatçıların bu anlamda Osmanlı'ya katkısı olduğu ifade edilebilir. Bu durum tüm Osmanlı şehirlerinde uygulanmaya başlamış iken bunlardan biri de Mardin kenti idi. Mardin'in asırlardır hiçbir ırk, etnik farklılık ayırt edilmeksizin kentteki yaşamın günümüze kadar halen devam ediyor olması bunun en güzel örneğini teşkil etmektedir. Müslüman, Hristiyan, Mûsevî, Ermeni, Süryânî, Ârâmî ve daha birçok farklı mezhepten ırkların birlikte yaşamaları kente ayrı bir hava katmıştır. Çünkü her kültürden biraz mevcuttur bu da kentteki insanların düşünce yapısından, fikirlerinden, sanatsal faaliyetlere yansıtılarak çok değişik sanatların ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Bunun yanında Mardin'deki Müslümanların Hristiyanların kentte geliştirmiş olduğu sanatsal yapılara faklı bir bakış açısıyla bakmadığı söylenebilir. Müslüman veya Hristiyan kesimlerin sanat-din veya başka herhangi bir konuda anlaşmazlığa düşmediği belirtilebilir. Her iki tarafın da birbirine müdahalesi olağan dışı bir olaya dönüşmemiştir. Hatta Müslümanların ve Hristiyanların ibadet mekânları birbirlerinden esinlenerek veya tamamen kendi öz kültürel yapısına bağlı kalarak sanat ve mimariye katkı yapmıştır. İnşâ edilen ev, cami, kilise gibi yapılar tahrip edilse bile tekrar onarımının yapıldığı kaynaklarda mevcuttur. Bazı kiliselerin camiye dönüştürüldüğü bilgisi de mevcuttur ancak bunun oradaki insanların anlaşmazlığı konusunda çıkan huzursuzluklarla ilgili olmadığını hemen belirtmekte fayda vardır. Zira kentin konumundan dolayı pek çok saldırıya uğraması binaların kullanılamaz hale gelmesi neticesinde böyle bir durumla karşı karşıya kalındığı söylenebilir. Kısaca hem Osmanlı hem de Mardin'de 19. yüzyılda çağın getirmiş olduğu sanatsal faaliyetlerin dinî açıdan veya başka bir açıdan sanatçı-

nın önüne engel koyduğu, düşünce özgürlüğü bağlamında da bir engel olduğu bilgisine ulaşılmamıştır.

Kaynakça

Aydın, Heval. *Mardin Mor Efrem Manastırı Kilisesi Koruma ve Restorasyon Önerisi*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Akyüz, Gabriel. "Süryânîlerin Hristiyan ve Müslüman Araplarla Olan İlişkileri". *I. Uluslararası Mardin Tarihi Sempozyumu Bildirileri Kitabı*. ed. İbrahim Özcoşar-H. Hüseyin Güneş. 525-537. Mardin: İhtisas Kütüphanesi Yayınları, 2006.

Akengin, Gültekin-Büyükyazıcı, Meral-Demir, Tarık. "Midyat Telkâri Ustaları", *Türk Akademik Araştırmalar Dergisi* 6/2 (2021), 753-771.

Akay, Veysi. *201 Numaralı Mardin Şer'iye Sicil Defteri (Değerlendirme, Metin Transkripsiyonu ve Dizin)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2006.

Anıtlar, Serhat. "19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketinin Osmanlı Mimari Biçimlerine Etkisi: Valluray Yapıları Örneği. *II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı V*. Bursa: y.y. 2013, 1205-1220.

Acam, Büşra. *Osmanlı Batılılaşma Döneminde Konut Mimarisinde Süsleme: Halep ve Gaziantep Örnekleri*. Bursa: Uludağ Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Bingöl, Bilge. "Sanat Özgürlüğü". *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi* 1/2 (2011), 92-139.

Bekleyen, Ayhan-Dalkılıç, Neslihan-Özen, Nurten. "Geleneksel Mardin Evinin Mekânsal ve Isısal Konfor Özellikleri". *Türk Bilim Araştırma Vakfı Dergisi* 7/4 (2014), 28-44.

"Bakır" https://tr.wikipedia.org/ Erişim: 3.11.2023.

Bayraktaroğlu, Suzan. "Türk Halılarında Batı Literatürü Konusu". *Arış Dergisi* 1/1 (Mart-1997), 86-93.

Baday, Merve. "Mardin'deki Camilerin Minare Çeşitleri". *International Jornal Of Mardin Studies* 2/2 (2012) 80-81.

Cesur, Zeki. *Osmanlı Dönemi'nin 19. Yüzyılda Dini Yapılarda Modernleşme Etkisi: Nuruosmaniye Camii, Dolmabahçe Cami, Ortaköy Camii, Keçecizade Fuat Paşa Camii ve Türbesi*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2001.

Çakaloz, Banu Satberk. *XIX. Yüzyıl Osmanlı Batı Etkisinde Resim Sanatı Eserlerinin Korumanın Tarihi Belge Değeri Açısından İncelenmesi*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018.

Düzenli, İbrahim Halil-Taşar, Selçuk Emin. "Mardin'de Kat Kat Tarih, Bina ve Mimarlık: 19. Yüzyıl Hükümet Konağından 21. Yüzyıl Mimarlık Fakültesine Dönüşümünün Hikayesi". *Abredamento Mimarlık Dergisi* 1/1 (Şubat-2012), 64-78.

Doğan, Ali, Mehmet. *Mardin'de Kumaş Baskı Boyama Sanatı: Şımmeshindi Ailesi Örnekleri.* Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2017.

Doğan, Ali, Mehmet. "Mardin'de Süryânî Kumaş Baskı-Boyama Sanatı: Şımmeshındi Ailesi Örnekleri Üzerine Bir Değerlendirme". *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* 15/2 (Aralık-2020), 611-624.

Deniz, Mehmet. *Mardin Müzesindeki Sürekli Definesine Ait Madeni Eserler*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Deveci, Yıldız. "Osmanlı'dan Günümüze Mardin Ermenileri". *Mardin Ermenileri I. Uluslararası Mardin Tarihi Sempozyumu Bildirileri*. ed. İbrahim Özcoşar-H. Hüseyin Güneş. Mardin: Mardin İhtisas Kütüphanesi Yayınları, 2018, 552-569.

Demir, Hakan. "Batılılaşma ve Modernleşme İkileminde Çağdaş Türk Resminin Oluşumu". *Anadolu Üniversitesi Dergisi* 15/12 (2002), 73-82.

Demirtaş, Yavuz. "XIX. Yüzyıl İstanbul'undaki Sanat ve Musiki Hayatına Genel Bir Bakış". *İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/14 (2009), 139-156.

Demirbağ, İlknur. "Geleneksel Türk Kadın Giyiminde Dival İşi ve Örnekleri". *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi* 9/18 (Temmuz-Aralık 2016), 291-296.

Ertuğrul, Alidost. "XIX. Yüzyılda Osmanlı'da Ortaya Çıkan Farklı Yapı Tipleri". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 7/13 (2009), 293-312.

Elçi, Yasin. *Muhammed Aziz Lahbabi'nin Özgürlük Felsefesi*, Ankara: İksad Yayınevi, 2022.

Bozkurt, Nebi. "Ev". Türkiye Diyanet Vakfı *İslâm Ansiklopedisi*. 11/502-507. İstanbul: TDV Yayınları, 1995.

Şengül, Birgül, Açıkyıldız. "Mardin'de Kültürlerarası Yaşam: Konut Mimarisi Bağlamında Bir Değerlendirme". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 27 (Güz-2017), 1-60.

"El Sanatları", https://tr.wikipedia.org/ Erişim 3.11. 2023.

Ertaş, Asena. "Ankara İli Bakırcılık Sanatı". *Folklor Edebiyat Dergisi* 20/29 (2014), 161-178.

Ecesoy, Yasemin. *Osmanlı Dönemi Anadolu Duvar Resimlerinde İstanbul Tasvirleri*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2011.

Eye, Menci. "Merkezileşme Sürecinde Bir Taşra Kenti Mardin (1800-1900). *International Journal Of Mardin Studies* 2/1 (Nisan-2021), 106-111.

Eye, Menci. *234 Numaralı Mardin Şer'iye Sicil Defteri Metin Transkripsiyonu ve Değerlendirilmesi (Hicri 1288/1289-Miladi 1871/1872).* Ordu: Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2021.

Ergene, Olguner Pınar. *18. Yüzyıl ve 19. Yüzyıl Türk İşleme Motiflerinde Sembol Dili ve Sembolizm İçerikli Yeni Yorumlar*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2011.

Fedai, Aysel. *Cumhuriyet Döneminde Mardin*. Elâzığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2023.

Fendoğlu, Onur. "Kuyumculuk ve Takı Tasarımda Sanatın Önemi". *Sanat ve İnsan Dergisi* 2/5 (2021), 419-429.

Genç, Süleyman-Yenice, Karadayı Tülay. "Artuklu'da 19. Yüzyıldan Günümüze Cumbalı Bir Yapı: Ferit Koç Evi Restorasyon Önerisi". *Artuklu'da Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi* 1/7 (Temmuz-2022), 105-127.

Güray, Emel. "Cam Altı Resim Sanatına Güncel Yaklaşımlar". *Akdeniz Sanat Dergisi* 15/28 (Mayıs-2021), 269-286.

Gündüz, Ercan. *Telkâri Sanatı Alanında Öğrenci Yeterliliklerinin Öğrenci Görüşlerine Göre Temel Tasarım İlke ve Öğeleri Açısından Değerlendirilmesi*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018.

Gönenç, Faruk Ömer. *19. Yüzyıl Mardin Barınma Kültürü 1837-1866.* Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Fen Bilimleri Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, 2014.

Göyünç, Nejat. *XVI. Yüzyıl'da Mardin Sancağı*. İstanbul: İstanbul Edebiyat Fakültesi Basımevi Yayınları, 1969.

Günay, Ramazan. *259 Numaralı (Hicri 1006-1008/Miladi1598-1600) Tarihli Mardin Şer'iye Sicilinin Transkripsiyonun ve Değerlendirmesi*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2002.

Gürbıyık, Cengiz. "Demirci Küpeler Köyü Camii Duvar Resimleri". *Art Sanat Dergisi* 1/13 (Ocak-2020), 143-167.

Güncan, Ali. *19. Yüzyıl Avrupa Mimarlık Hareketlerinin ve Batılılaşmanın Osmanlı Konut Mimarisine Etkileri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1993.

Güzel, Emine. *İslâm Sanat ve Estetiğinin Kur'an Temelleri*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008.

Halifeoğlu, Meral-Dalkılıç, Neslihan. "Mardin-Savur Geleneksel Kent Dokusu ve Evleri". *Uludağ Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi* 11/1 (2006), 93-111.

"İslâm Sanatı". https://tr.wikipedia.org/ Erişim 27 Ekim 2023.

Sinanoğlu, Mustafa. "İslâm". Türkiye Diyabet Vakfı *İslâm Ansiklopedisi.* 23/1-2. İstanbul: TDV Yayınları, 2001.

Kılıç, Sibel. "Eski Türklerde Kuyumculuk Geleneği ve Metal Süsleme Teknikleri", *Akademik Bakış Dergisi* 1/58 (Aralık-2016), 23-33.

Bozkurt, Nebi. "Kuyumculuk". Türkiye Diyanet Vakfı *İslâm Ansiklopedisi*. 26/513-515. Ankara: TDV Yayınları, 2002.

"Kuyumculuk". https://tr.wikipedia.org/. 3.11.2023.

Kozbe, Gülriz-Akarcan, Güngör. (ed.) *Mardin İli Kültür Envanteri Midyat-Dar Geçit*. 2 Cilt. Mardin: Mardin Valiliği, 2022.

Kozbe, Gülriz-Akarcan, Güngör. (ed.), *Mardin İli Kültür Envanteri Artuklu-Ömerli*. 2 Cilt. Mardin: Mardin Valiliği, 2022.

Kaya, Bayram. *Geleneksel Mardin Evlerinin Tasarım ve Ergonomi İlişkisi Bağlamında İncelenmesi*. Elâzığ: Fırat Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2012.

Kamiloğlu, Ertuğrul, İlknur. *Mardin İli Gümüş İşlemeciliği ve Yörede Yapılan Ürünlerin Bazı Özellikleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2009.

Kortel, Vulaş, Elif. *Geç Dönem Osmanlı Gümüş Sanatı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1996.

Kavcı, Esra. *19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Sanayileşmenin Saray İçin Üretilen Kumaşlara Etkileri*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2010.

Mutluel, Osman. "Güzelin Dile Geldiği Alan İslâm Sanatı". *İhya Uluslararası İslâm Araştırmaları Dergisi* 4/1 (2018-Bahar), 162-165.

"Mor Yakub Kilisesi". https://tr.wikipedia.org/ Erişim: 13.11.2023.

"Meryem Ana Kilisesi". https://tr.wikipedia.org/ Erişim: 13.11.2023.

"Mitoloji". https://tr.wikipedia.org/ Erişim: 2 Kasım 2023.

Özcoşar, İbrahim. "Şehir ve Cemaat: Mardin Süryânîleri ya da Süryânîlerin Mardin'i". *İdeal Kent* 9 (Mayıs-2013), 74-93.

Özcoşar, İbrahim. "Şehir ve Kimlik: Mardinli Kimliklerin Tarihi Arka Planı". *Sosyal Bilimler Dergi*si 1/1 (2009), 1-29.

Özcoşar, İbrahim. *Merkezileşme Sürecinde Mardin (1800-1900)*. Mardin: Mardin Artuklu Üniversitesi Yayınları, 2009.

Özcoşar, İbrahim. *19. Yüzyıl'da Mardin Süryânîleri*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2006.

Özcoşar, İbrahim. "Etnik ve Dinsel Sınırlar Bağlamında Mardin". https://tasam.org/Files/Icerik/File/etnik_ve_dinsel_sinirlar_baglaminda_mardin Erişim: (3.11.2023)

Özkeçeci, İlhan-Durukan, S. Nesli Gül-Alacalı, Hakan. "XVII-XIX. Yüzyıllarda Osmanlı Dönemi Konut Mimarisinde İç Tavan Mekân Genel Bir Bakış". *İnsan ve İnsan* 17/5 (Yaz-2018), 214-232.

Öztoksoy, N. Özlem. *16-18. Yüzyıl Osmanlı-Hint-Babür Kumaş Sanatları Etkileşimleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007.

Özgür, Şenay. *Oleg Grabbar ve İslâm Sanatı Yorumu*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007.

Papila, Aytül. "Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı". *Sanat ve Tasarım Dergisi* 1/1 (2008), 117-134.

Papila, Aytül. "Kimliğin Anlatımı Olarak Sanat". *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 1/1 (2007), 176-190.

Roux, Paoul Jean. "Osmanlı Sanatı". çev. Mübahat Türker Rüyel. *Erdem Dergisi* 6/18 (1990), 983-932.

Sağlam, Mevlüt. *Gazali Düşüncesinde Estetik*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013.

Sökmen, Sultan-Balkanal, Zeynep. "Anadolu Sanatında Şahmeran Figürlü Örnekler". *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi* 6/3 (Eylül-2021), 417-447.

Sağlam, Sevim. *244 Numaralı Mardin Şer'iye Sicilli (Transkripsiyon ve Değerlendirilmesi), (Hicri 1277/80-Miladi 1860/63)*. Batman: Batman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2014.

Koç, Turan. "Sanat". Türkiye Diyanet Vakfı *İslâm Ansiklopedisi.* 36/90-93. İstanbul: TDV Yayınları, 2009.

Tekdal, Danyal. *208 Numaralı Mardin Şer'iye Sicili (Metin Transkripsiyonu ve Değerlendirme)*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

"Telkâri". https://tr.wikipedia.org/ Erişim: 3.11.2023.

Çam, Nusret. "Ulu Cami". Türkiye Diyanet Vakfı *İslâm Ansiklopedisi*. 42/80-81. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.

Yeşilbaş, Evindar. "Mardin Müzesi'nde Bulunan 17.-19. Yüzyıl Gümüş Bilezik Örnekleri". *Turkish Studies Dergisi* 13/3 (Mart-2018), 793-808.

Yaşar, Selman. *III. Uluslararası Kültür ve Medeniyet Kongresi Özet Kitabı*. ed. Fahri Özteke. Mardin: İhtisas Kütüphanesi Yayınevi, 2018.

Yıldırım, Mustafa. "İlk Dönem İslâm Sanatının Oluşumu". *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum ve Araştırma Dergisi* 4/10 (2015-Bahar), 59-69.

Yolcu, Ali Alaattin. "Sanat Nedir? Sanatçı Kimdir? Kime Sanatçı Denir?". *TMMOB Emo Ankara Şubesi Haber Bülteni* 1/1 (2015), 26-27.

TANPINAR'IN BEŞ ŞEHİR'İNDE İSLÂM ESTETİĞİ: MİMARİ ESERLER ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

REZZAN YILMAZ KARATAY [1]

Özet

Bu çalışmanın konusu, Tanpınar'ın *Beş Şehir* adlı eserinden yola çıkarak onun İslâm sanat ve estetiği düşüncesi hakkında bilgi sahibi olmaktır. Çalışma, din psikolojisi alanında yapıldığından; Tanpınar'ın İslâm estetiğini yorumlarken ne tür dinsel tecrübeler yaşadığı, Tanrı tasavvurunu nasıl şekillendirdiği, din ve estetik duygularını nasıl bir araya getirdiği konuları üzerinde durulacaktır. Böyle bir konu tercih edilmesinin sebebi; Tanpınar'ın *Beş Şehir* isimli eserinde bilhassa mimari eserler üzerinden sanat ve estetik değerlendirmeler yapmış olmasıdır. Söz konusu eserde onun estetik olanı dinsel ve mânevî bir dil kullanarak yorumladığı göze çarpmaktadır. Bu açıklama tarzı, Tanpınar'ın İslâm sanatları konusunda derinlikli bilgi sahibi olduğuna işaret ettiği gibi aynı zamanda onun bu estetizmi benimseyip içselleştirdiği, dinî duygu ve düşünce dünyasına mâl ettiği şeklinde anlaşılabilir. Bu minvalde çalışmanın amacı, Tanpınar'ın estetik dünyası ve dinsel duygu ve düşünüşü arasındaki bağlantıyı kurabilmektir. Çalışmada nitel bir yöntem olan betimsel analiz kullanılmıştır. Analiz yaparken *Beş Şehir* eserinde değinilen cami, medrese, köprü, kervansaray, külliye ve mezar taşı gibi mimari değer taşıyan eserler hakkındaki pasajlar alıntılanmış, bu metinler Tanpınar'ın öz

[1] Araştırma Görevlisi, Karabük Üniversitesi, İslâmi İlimler Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, Din Psikolojisi Anabilim Dalı, Karabük Türkiye, rezzankaratay@karabuk.edu.tr, https://orcid.org/0000-0003-0794-2087

yaşam öyküsü ve din psikolojisi bağlamında değerlendirilmiştir. Bu süreçte gerektikçe tâlî kaynaklar olarak yazarın diğer eserlerinin yanında Tanpınar hakkında yazılmış makale, deneme ve kitaplardan istifade edilmiştir.
Anahtar Kelimeler: Din Psikolojisi, Sanat, Estetik, Ahmet Hamdi Tanpınar, Beş Şehir

ISLAMIC AESTHETICS IN TANPINAR'S BEŞ ŞEHİR: AN ANALYSIS ON ARCHITECTURAL ARTIFACTS

Abstract
The subject of this study is to have information about Tanpınar's idea of Islamic art and aesthetics based on his Beş Şehir. Since the study is within the field of psychology of religion, the focus will be on what kind of religious experiences Tanpınar had while interpreting Islamic aesthetics, how he shaped his conception of God, and how he brought together his religious and aesthetic feelings. The reason for choosing such a subject is that Tanpınar made art and aesthetic evaluations in Beş Şehir, especially through architectural works. Meanwhile, it is noticeable that he interprets the aesthetic using a religious and spiritual language. This style of explanation points to Tanpınar's in-depth knowledge of Islamic arts. At the same time, it is understood that he adopted and internalized this aestheticism and incorporated it into his world of religious feeling and thought. In this respect, the aim of this study is to establish the connection between Tanpınar's aesthetic world and his religious feelings and thoughts. Descriptive analysis, a qualitative method, was used in the study. While analyzing, the passages about the works of architectural value such as mosques, madrasahs, bridges, caravanserais, complexes and tombstones mentioned in Beş Şehir were quoted and these texts were evaluated in the context of Tanpınar's own life story and the psychology of religion. In this process, his other works and articles, essays and books written about Tanpınar were utilized as secondary sources when necessary.
Keywords: Psychology of Religion, Art, Aesthetics, Ahmet Hamdi Tanpınar, Beş Şehir

Giriş

Bu çalışmanın konusu, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir* adlı eserinde sanat ve estetik özellikleri açısından değerlendirdiği mimari eserleri din psikolojisi bağlamında yorumlamaktır. Şair ve yazar olan Tanpınar, her ne kadar görsel ve plastik sanatlar alanında eser vermemiş olsa da bu konuda meydana getirilmiş çalışmaları dikkatle takip etmiştir. O, çeşitli sergilere katılmış ve bu eserleri meydana getirenlerin çalışmala-

rından ve gelişmelerinden sitayişle bahsetmiştir. Özellikle İstanbul, Bursa ve Konya'da bulunan cami, medrese ve külliyeleri yakından inceleyen Tanpınar, bu yapıların kendinde bıraktığı izleri ve hissettirdiği duygu durumlarını *Beş Şehir*'inde betimlemiştir. Ona göre mimari eserler bir milletin kökleri, din ve kültürleri, değerleri ve gelenekleri hakkında ipuçları barındırır. Bu sebeple bu eserlere sahip çıkılması ve yıkmadan restore edilmeleri gerekir.

Bu çalışmanın amacı, Tanpınar'ın *Beş Şehir*'inde mimari eserler hakkında yaptığı yorum ve tespitleri din psikolojisi bağlamında değerlendirmektir. Tanpınar, ortaya konan mimari eserlerin köklerini din, kültür ve değer yapılarından aldıklarının yani İslâmî gelenekle meydana getirildiklerinin farkındadır. Bu yüzden o, eserlerde bulunan İslâm'a ait ahlâk ilkelerinin ve yaşam biçiminin izlerini sürmektedir. Düşünce ve duygu dünyalarını bu yapılara işleyen mimarlar Tanpınar'ın dikkatini çekmekte ve onda hayranlık uyandırmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın temel hedefi Tanpınar'ın mimari estetiği yorumlarken üzerinde durduğu dinsel ve mânevî öğeleri ortaya çıkarmaktır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, eserleriyle Türk düşünce ve edebiyat dünyasına katkılar sunmuş ve hakkında geniş çaplı çalışmalar yürütülmüş bir yazardır. Onun öz yaşam hikâyesi ve eserleri, sosyal bilimlerinin çeşitli dallarınca çalışılmış olmasına rağmen din psikolojisi alanında ele alınıp çalışılmamıştır. Bu açıdan onun eserlerini din psikolojisi özelinde ele alıp çalışmanın alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Tanpınar'ın gerek hikâye ve romanlarında gerek şiir, makale ve denemelerinde mimari eserlere olan özel ilgisi ve yorumları dikkati çeker. Tanpınar'ın bu yapılara bakarken ve onları değerlendirirken Müslüman kimliğini öne çıkardığı görülür. Hatta bu eserleri temaşa ederken mânevî bir haz aldığı ve bir çeşit dinsel tecrübe yaşadığı anlaşılır. Şu hâlde onun mimari eserlerle ilişkisinin ortaya çıkarılması hem din psikolojisi alanı için bir zenginlik oluşturacak hem de Tanpınar'ın dinsel ve mânevî yönü hakkında bilgi edinilmesini yardımcı olacaktır. Buna ek olarak daha önce *Beş Şehir* eserinin din psikolojisi bağlamında değerlendirilmemiş olması çalışmanın özgünlüğü ve önemine işaret eder.

Bu çalışmada anlamacı geleneğe bağlı olan nitel yöntem kullanılmıştır. Doküman inceleme yöntemiyle toplanan veriler konu ve içeriklerine göre sınıflandırılmış ve ilgili başlıklara yerleştirilmiştir. Bir araya getirilmiş ve tasnif edilmiş pasajlar betimsel analiz yöntemiyle yorumlanmış ve değerlendirilmiştir.

Çalışmada "Tanpınar *Beş Şehir* eserinde mimari eserleri yorumlarken dinsel ögelerden yararlanmış mıdır? Yararlandıysa bunlar nasıl ve ne yönde gerçekleşmiştir? Din psikolojisi açısından bu yorumlar nasıl değerlendirilebilir?" gibi sorulara cevap aranacaktır. Bu sorular muvacehesinde Tanpınar'ın dinsel duygu ve düşünce dünyası, inanç ve iman hakkındaki düşünceleri, Tanrı tasavvuru, İslâm dini konusundaki görüşleri, Doğu ve Batı mimarisinin din ve değerler açısından mukayesesi gibi meselelere yaklaşımının ortaya konulabileceği düşünülmektedir.

1. İslâm Sanat ve Estetiği

Maddî veya zihnî bir işi yaparken takip edilen özel ve düzenli yol olarak tarif edilen sanat, yapılan işi belirli bir estetik düzen içinde gerçekleştirme ve el becerisi kullanarak yapma gibi anlamlara da gelir.[2] İlmü'l-cemâl anlamına gelen estetik ise güzelliğin mâhiyeti, ilkeleri, sanatla ilgili değer yargıları ve güzellik teorileri gibi konuları ele alan bir alandır.[3] İslâm'ın varlık, hakikat ve hayat anlayışının en dolaysız yansımasını İslâm sanatında görmek mümkündür. Dinler, kendi dünya görüşlerini en açık şekilde sanatla ifade ederler. Bu eserlerde din somut bir ifade kazanır.[4] İslâm dininde sanata ve estetiğe verilen önem anlatılırken Cibrîl hadisine atıfta bulunulur. Hadiste "ihsân" kavramı, aslî güzelliğin yaşama aktarılması şeklinde açıklanır. Bu aktarımın gerçekleşmesi için tüm güzelliklerin Allah'ın cemâlinin bir yansıması olduğu inancı temel alınır. Buradan hareketle kulluk, güzelliğin bilincinde olmak ve güzeli ortaya koymak olarak değerlendirilir. İslâm sanatının teorik hedefi metafizik alemdeki görünmeyene ulaşmak, pratik gayesi ise hayatı güzelleştirmektir. İslâm anlayışında din ve dünya şeklinde ikili bir ayrım yoktur. Bu yüzden İslâm sanatı dünyayı güzelleştirirken diğer yandan dinî hayatı da şekillendirip tezyin eder.[5]

Her din kendi müntesiplerini mânevî anlamda etkiler ve dönüştürür. Bu etkinin şiddeti ve devamlılığı din çerçevesinde ve dinsel sâiklerle ortaya konan eserlere göre şekillenir. İslâm dininin yönlendirdiği şekilde Allah'ın bir şekle ve şemâile sığmaması, tevhit ve tenzih merkezli bir inanç yapısında ol-

---

2 Turan Koç, "Sanat", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2009), 36/90.

3 Beşir Ayvazoğlu, "İlmü'l-Cemâl", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 22/146.

4 Turan Koç, *İslâm Estetiği* (İstanbul: İsam Yayınları, 2015), 13.

5 Koç, *İslâm Estetiği*, 19.

ması onun sanat ve estetiğini de bu minvalde şekillendirmesini sağlamıştır.[6] İslâm anlayışında, ortaya konan sanatın yararlılığı ve işlevselliği en az estetizmi kadar önemlidir. Kişi bir demirci ya da ayakkabıcı olsa da yaptığı işte kendisini gerçekleştirdiği ve özgün bir ürün ortaya koyarak yaratıcılığını gösterdiği sürece sanatçı kabul edilir.[7] İslâm sanatının en önemli gayesi bireyi tefekküre yönlendirmesi, hakikati hatırlatması ve estetik düzeyde onu tecrübe etmesini sağlamaktır. Şu hâlde İslâm'da sanat, dini anlamlandırma ve hakikate ulaştırmada bir araç olarak kabul edilir.[8]

Bireyin bir sanat eseri ya da estetik değeri olan bir yapı ile karşılaştığında hissettiği yoğun duygular estetik tecrübe adını alır. Estetik tecrübe, yapısı, hissettirdikleri ve yoğunluğu açısından dini tecrübeye benzetilebilir. Estetik tecrübe, insan yaşamında önemli bir deneyim olma özelliğini işaret ettiği anlamdan alır.[9] Hissedilen ve keşfedilen bu anlam her bireyde farklılık gösterir. Birey, seyrettiği bir sanat eserinden Allah'ı hatırlıyorsa bu durum eserin hem estetik hem de mânevî boyutu olduğunu gösterir.

2. Ahmet Hamdi Tanpınar'da Sanat ve Estetik

Ahmet Hamdi Tanpınar, çocukluk yıllarında sanat eseri sayılan edebî eserlerle yakından ilgilenmiş ve ulaşabildiği tüm kaynaklara ulaşıp, kendi deyimiyle, bu eserleri rekor kırarcasına okumuştur.[10] O, doğal güzelliklerden güneş, deniz ve bu ikisinin oluşturduğu aydınlığı izlerken estetik bir zevk aldığını belirtmiştir.[11] Başka bir yazısında o, Kerkük'te ve Sinop'ta yaşadıkları yıllarda damda yattıklarını ve yıldızları seyrederek uykuya daldıklarından söz etmiştir. Yıldızlı gecelerin kendisini büyülediğini ve bu anlarda sonsuzluk duygusunu tecrübe ettiğini ifade etmiştir.[12] Bu anlatılarda dikkati çeken ortak nokta Tanpınar'ın estetik duygusunun gelişmişliğidir. Çocuk denecek yaşta farklı görüntülere çeşitli anlamlar yüklediği, bunları zevk nazarıyla seyrettiği ve bunları izlerken yeni anlam dünyaları keşfettiği anlaşılmaktadır. Bilhassa Musul'da iken yoksul bir adamın gözleri önünde ölmesi, ölürken yüzünde ve gözlerinde oluşan ifade, benzinin sarılığı ve o bakışların içerdiği anlamları anlattığı pasaj onun estetik algısının gelişmişliği hakkın-

---

6 Koç, *İslâm Estetiği*, 21.

7 Koç, *İslâm Estetiği*, 23-24.

8 Koç, *İslâm Estetiği*, 25.

9 Koç, *İslâm Estetiği*, 97.

10 Oktay Aras, *Edebiyatçılarımız Konuşuyor* (İstanbul: Varlık Yayınları, 1953), 56.

11 Zeynep Kerman (ed.), *Tanpınar'ın Mektupları* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017), 317.

12 Kerman, *Tanpınar'ın Mektupları*, 316.

da önemli bir donedir.[13] Tanpınar, üniversite yıllarında şiirle yakından ilgilenmiş, hocası Yahya Kemâl'in şiirlerinden estetik bir doyum almıştır. Yine Ahmet Haşim'in şiirleri ona ilham olmuş ve farklı duygu dünyalarına kapı aralamasına vesile olmuştur. Üniversite yıllarından sonra Erzurum, Ankara ve İstanbul'da öğretmenlik yapmış ve buraları gezerken mimari yapılardan derinden etkilenmiştir. Tanpınar'ın sanat ve estetik yönü olan bu mimari eserlerden etkilenişi salt görüntüyü beğenmesi olarak algılanmamalıdır. O, Türk-İslâm tarihine hâkimdir. Türklerin İslâm'ı tanıdıktan sonra ortaya koyduğu mimari eserler ve bunlardaki mânevî ruhun farkında olan Tanpınar, bu yapıları seyrederken böyle bir bilinçle anlama ve hissetme içerisinde olmuştur. Onun söylemlerinden böyle bir tarih bilinci ve mânevî alt yapıya sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Tanpınar, bilhassa makalelerinde görsel ve plastik sanatlardan söz etmiş ve bu dallarda eser veren sanatçıları öne çıkarmak istemiştir.[14] Bu alanlarda bizzat eser vermese de yapılan çalışmaları takip etmiş, sergilere katılmış ve bu eserlerin daha fazla kıymet görmeleri gerektiğini vurgulamıştır. Sanatın bir diğer dalı olan mûsiki ile de yakından ilgilenen Tanpınar, Şark ve Garp müziğini dinlemiş, anlamaya çalışmış ve bunların aralarında mukayeseler yapmıştır. Onun *Huzur* eserinde Mevlevî ve neyzen karakterindeki Emin Dede, Şark mûsikisi ve mûsikişinaslarını anlamlandırmak için vücuda getirilen önemli bir şahıstır. Emin Dede özelinde Tanpınar'a göre Doğu mûsikişinası, mûsikiyi Allah'a ulaştırmada ve O'nda yok olmada bir araç olarak görür.[15] Anlaşılan o ki Tanpınar, sanatın aracı yönünün farkında olarak ona özel bir önem atfetmektedir.

Tanpınar'ın *Beş Şehir* adlı eseri, mimari eserler üzerinde en çok durduğu ve derinlemesine analizde bulunduğu kitabıdır. Özellikle Bursa ve İstanbul'a bakıldığında onun mânevî atmosferi sağlamada mimariyi olmazsa olmaz bir unsur olarak gördüğü anlaşılır. Çalışmanın asıl konusuyla ilintili olan mimari kavramı medenî ya da şehirli bir topluluğun hem pratik ihtiyaçlarını karşılamak hem de kendini ifade etmek için ortaya koyduğu yapım tekniği ve sanatıdır. Mimari yapılar sadece barınma ihtiyacını karşılayan yapılar değil aynı zamanda medenî kurumların hangi yönde geliştiğini gösteren önemli sembollerdir. Her din kendi amaçları, inanç yapıları, ibadet biçimleri ve cemaat yapılanmaları hakkında ipuçları verecek bir mimari oluşturur.[16]

---

13 Aras, *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, 57.

14 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020), 433-525.

15 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010), 260.

16 Selçuk Mülâyim, "Mimari", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları,

Tanpınar'ın *Beş Şehir*'inde yukarıdaki mimari tanımına uygun bir anlayış geliştirdiği görülmektedir. O, cami, medrese ve külliye gibi mimari eserlerin sadece ihtiyaç giderici yapılar olmadığını, onların bir medeniyetin inanç ve ahlâk yapısı, mânevî durumu ve hayata bakış açısı hakkında detaylı bilgiler verdiğini düşünmektedir.

Tanpınar makalelerinde, geçmişten günümüze miras olarak bırakılan mimari eserlerin daha fazla değer görmesi gerektiğini belirtmiştir. Bir yazısında üzülerek İstanbul'da bulunan İbrahim Paşa Sarayı'nın yıkılacağı haberini aldığını ve böyle tarihî yapıların niçin korunması gerektiğini anlatmıştır.[17]

Tanpınar'ın sanat ve estetik duygularından mimariye verdiği önem anlaşılmaktadır. Bu eserleri seyrederken üzerinde durduğu konular ve hassasiyetle yaklaştığı ayrıntılar, Tanpınar'ın dine ve daha özelde İslâm'a bakış açısı, Tanrı tasavvuru ve ölüm düşüncesi hakkında bilgiler vermektedir. O, yer yer Hristiyanlık mimarisi ile İslâm mimarisini mukayese ederek, yer yer tarih ve mimari ilişkisini göz önünde bulundurarak kendi dindarlık biçimi ve dinsel tecrübeleri hakkında ipuçları vermektedir. Çalışmada *Beş Şehir* eseri ana kaynak olarak kullanılacak, alıntılanan metinler din psikolojisi bağlamında betimsel analize tâbi tutulacaktır. Gerektikçe onun diğer eserlerinden yararlanılacak ve verilen örneğin pekiştirilmesi sağlanacaktır.

3. Beş Şehir'de İslâm Sanat ve Estetiği

3.1. Doğu ve Batı Mimarisinin Mukayesesi

Doğu ve Batı tarihini bilen, yaşanan gelişmeleri yakından takip eden, bu konularda okuyan ve yazan biri olarak Tanpınar, bu ikisi arasında mukayeseler yaparak İslâm dini etrafında şekillenmiş Türk mimarisini anlamlandırmaya çalışmıştır:

"*Roma, şan ve şevketinin içinde maddî hazlarla sarhoş, fütuhatlarını yaptı, müesseselerini kurdu, kanunlarını düzeltti. Kale, köprü, yol, su kemeri, mabet, hamam, hipodrom, heykel ve bin türlü âbideyle yaşadığı zamanı, muharip alnını süsleyen çelenklerle beraber taşa toprağa tesbit etti. Aradan asırlar geçti. Bu mağrur muharip, yorulan sinirleri kanlı ve şehvetli oyunlarla uyuşturmaya çalışırken cihangir haritası, acemi avcı elinde kalmış bir kaplan postu gibi parçalanıp yırtıldı. Ankara şehri, imparatorluğun arazisinin yarısından fazlasıyla beraber büsbütün başka bir milletin eline geçti. Kadîm medeniyetin eserleriyle örtülü toprakta yeni bir nizam çiçek aç-*

2020), 30/91.

[17] Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, 221-229.

tı, küçük, mütevazı mâbetlerde başka bir Allah'a ibadet edilmeye, Ankara Kalesi'nin üstünde başka türlü hasretlerin türküleri söylenmeye başkandı.

Ve günün birinde bu toprağın yeni sahipleri içinden yetişen saf yürekli bir köylü çocuğu, Roma'nın zafer mâbedi ve biraz sonra da Bizans bazilikası olan bu âbidenin yanı başına muhacir bir kuş gibi yerleşti ve insanlara kadîm imparatorluğun ayakta durmasını sağlayan hakikatlerinden çok başka hakikatin sırrını açtı. Bu ledünnî hazların, âhiret saadetlerinin, kendisini sevgide tamamlayan ruhun, bir nur tufanı gibi iştiyakın, kendi derinliklerinde Allah'ı bulan bir murakabenin hakikati idi."[18]

Tanpınar Ankara'yı anlattığı bu bölümde, bir zamanlar bu şehre hâkim olan Roma'nın yapılarını oluştururken nasıl bir ruh hâli içinde olduğundan söz etmiştir. Ona göre Roma ve dolayısıyla Hristiyanlık, kale, köprü, yol, su kemeri gibi yapıları oluştururken maddî hazlarla sarhoştur. Tanpınar, maddî hazlar ifadesiyle onların dünyeviliğini ve din duygusundan uzak oluşlarını anlatmak istemiştir. O, Hristiyanların bu duygular içinde olduklarından meydana getirdikleri mimari yapıların da bu ruhu aldıklarını hissettirmiştir. Onların bu şehvetli ve hırslı tutumları Ankara şehrini parçalamış ve onun çehresini değiştirmiştir. Ancak bir süre sonra bu şehir Müslümanların eline geçmiştir. Bu geçişi anlatırken Tanpınar'ın dili değişmekte ve yumuşamaktadır. Sinir, kan, şehvet ve haz gibi ifadelerden sonra yeni bir nizamın çiçek açmasından küçük ve mütevazi mabetlerden söz edilmiştir. Bu söylemlerde keskin bir dönüşüm görülmektedir. Hristiyanlığı temsilen sarf edilen süfli tavır ve davranışlardan sonra merhamet, tevazu ve zarafeti simgeleyen ulvî tutumlardan söz edilmiştir. Tanpınar, İslâm dininin yansımalarından bahsederken olumlu ifadeler kullanmıştır. O, İslâm'ın merhamet, sevgi ve tevazu merkezli bir din olduğunu düşünmekte ve bu olumlu duyguların mimariye de yansıdığını düşünmektedir.

Tanpınar, belli bir süre sonra bu beldeye gelip insanları ihya eden ve mânevî dönüşümlerini sağlayan saf yürekli bir köylü çocuğundan söz etmiştir. İsmi pasajda geçmese de bu şahsın Hacı Bayrâm-ı Velî olduğu metnin ilerleyen bölümlerinde görülmektedir. Muhacir bir kuşa benzettiği Hacı Bayrâm-ı Velî, Ankara'da hem devletin hem insanlarının kalkınmalarına destek olmuştur. Tasavvufî öğreti ile onların hem manevî hem ekonomik kalkınmalarına vesile olmuştur. Tanpınar'ın Hacı Bayrâm-ı Velî'yi muhacire benzetmesi İslâm tarihinde yeri olan ensar-muhacir ilişkisini hatırlatmaktadır. Bilindiği gibi Mekke'den Medine'ye hicret eden muhacirler, Hz. Peygamber'den öğrendikleri dini, kardeşleri ensarla paylaşmış, ensar ise evlerini, yemeklerini ve di-

[18] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012), 18.

ğer maddî imkânlarını muhacirlere açmıştır. Hacı Bayrâm-ı Velî dışarıdan gelen ve masumiyeti simgeleyen bir kuş olarak Ankara'daki yerlilere muhacirlik görevini yerine getirmiştir. Bu söylemler Tanpınar'ın dinî bilgi alt yapısı olduğuna işaret eder. Aynı zamanda onun tasavvuf kültürünü merhamet, yumuşak huyluluk ve sevgi ile özdeşleştirdiği anlaşılır.

Yukarıdaki metin Tanpınar'ın din algısı hakkında da ipuçları vermektedir. Hacı Bayrâm-ı Velî etrafında şekillenen insan toplulukları bir yandan mânevî yönlerini beslerken ekonomik ve ticari anlamda da kalkınmıştır. Bu bağlamda Tanpınar'ın dini belirli konulara indirgemediği, onu daha kapsamlı değerlendirdiği görülmektedir. Karizmatik bir lider olarak Hacı Bayrâm-ı Velî'nin aynı zamanda yönetime yardımcı olarak siyasi ve sosyal yönünü ortaya çıkarması, şümullü bir tavır sergilemesi Tanpınar'ı etkilemiş görünmektedir.

Tanpınar, yine Hristiyan ve İslâm mimarisini kıyaslar:

"*Bir katedralin heykel kalabalığını mimari tesirle karıştıranlar, istedikleri kadar başka sanatları övsünler; benim hayranlığım, çıplak bir insan vücudu gibi yalnız kendisi olmakla kalan âbidelerin yapıcılarına, ruhlarındaki ilâhî nispet sezişiyle duayı zekânın bir tebessümü hâline getiren, duygusuz maddeyi güneşin adına söylenmiş bir kaside yapan mimarlarımıza, çoğunun adını unuttuğumuz ve hayatımızda hüküm süren gömlek değiştirme telâşı içinde eserlerine bir kere olsun dönüp bakmadığımız, hattâ sabırla, imanla, karış karış işledikleri şehrin hangi köşesinde, hangi devrilmiş servinin altında yattıklarını bilmediğimiz o derviş feragatli ustalara gider.*"[19]

Katedral, içerisinde birçok heykellerin ve resimlerin olduğu bir Hristiyan mabedidir. Tanpınar, burada bulunan heykel kalabalığının kendisinde bir estetik duygu uyandırmadığını ifade etmiştir. Bunun aksine Tanpınar, Müslüman bir usta ve mimarın ortaya koyduğu esere, bu eseri oluştururken dua etmesine, sabır ve imanla çaba göstermesine hayran olmaktadır. Bu satırlarda Tanpınar, inançlı bir ustada mevcut olan özellikleri betimler. İnançlı birey öncelikle ruhundaki ilâhî hislerle dua eder. Bu dua, zekânın tebessümüdür. Dua için kullanılan bu betimleme ilgi çekicidir. Tanpınar'a göre dua etmek bir zekâ göstergesidir. Zekânın gülümsemesi, onu dua ile kullanan bireyin sağduyu ve sevecenlik içerisinde olduğunu gösterir. Dua konusu Tanpınar'ın bazı romanlarında da üzerinde durduğu bir ibadettir. *Mahur Beste* eserinde, kadılık görevi yapan İsmail Molla duayı ruhun Allah ile karşılaşması olarak açıklar ve bireyin isterse tüm ömrünü bir dua haline getirebileceğini ifade eder.[20] Bunun dışında Tanpınar'ın günlük ve mektuplarında gündelik mese-

---

[19] Tanpınar, *Beş Şehir*, 139.

[20] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020), 71.

lelerde kendi ve arkadaşları için sık sık dua ettiği görülmektedir. Onun dua ediş sıklığı ve tarzı açısından duanın gücüne ve tesirine inandığı anlaşılmaktadır. Şu hâlde dua ritüelinin Tanpınar'ın yaşamında aktif bir rolü olduğu ve onun zihin dünyasında inançlı insan olmada dua etmenin önemli bir yeri olduğu söylenebilir. İnançlı bireyde ikincil olarak sabır ve iman duyguları bulunur. Tanpınar, bahsettiği dönemin usta ve mimarlarının din duygularıyla dolu olduğunu ifade etmiş, bu duygularla yaptıkları işin güzelleştiği ve daha estetik bir hale büründüğünü ifade etmiştir.

Tanpınar'ın Müslüman usta ve mimarlar hakkında serdettiği bu ifadeler onun zihnindeki inançlı birey profili hakkında ipuçları verir. Ona göre bireyin eser vermedeki başarısı onun iman duygusu ve bu duygunun çıktılarından sabır, dua ve feragat ile ilişkilidir. Bu bağlamda Tanpınar'ın inançlı bireyde ahlâkî değerlerden sayılabilecek sabır ve feragati ve dini değerlerden sayılabilecek duayı öne çıkardığı söylenebilir.

3.2. Devri Yansıtan Bir Unsur Olarak Mimari

Tanpınar'da mimari yapı bir topluluğu ve devleti temsil etmesi, onun başlangıcını ve bekâsını simgelemesi açısından önemlidir:

"Osmanlı devri, Fatih'in veziri Büyük Mahmud Paşa tarafından yaptırılmış bir han ve bedestenle başlar."[21]

Metinde Tanpınar, Büyük Mahmud Paşa'nın yaptırdığı han ve bedestenin Osmanlı devrinin başlangıcı olduğunu ifade etmiştir. Mimari yapıların, içinde bulunduğu toplumun sadece ihtiyaçlarını karşılamak için değil o topluluğun inanç yapısı ve yaşantı biçimlerini temsil ettiği söylenmişti. Tanpınar Osmanlı devrinin han ve bedestenle başladığını söylerken içinde bulunduğu medeniyetin bilinci içerisindedir. Erken devirlerde han ve kervansaraylar ticari gaye ile değil tamamen Allah rızası için yapılmış binalardır ve yolcuları barındırıp sevap kazanma gayesiyle inşa edilmiştir.[22] Bunların farkında olan Tanpınar, Osmanlı devletinin İslâm kültürüyle ikame edildiği ve bu perspektifle yönetildiğinin farkındadır. Bu sebeple ilk yapının han ve bedesten olduğunu vurgulamış ve Osmanlı Devleti'nin bir vakıf medeniyeti olduğu düşüncesini pekiştirmiştir.

Tanpınar, mimari eserlerin inşa edildikleri devri yansıttıklarını düşünür. Bu açıdan onların bir bakışta anlaşılması ve hissedilmesi mümkün değildir.

---

[21] Tanpınar, *Beş Şehir*, 22.

[22] Semavi Eyice, "Bedesten", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1992), 5/302.

Bu sanatın anlaşılabilmesi için eserin ortaya konduğu devrin meselelerini bilmek ve o zamanın dinamiklerini anlamak gerekir:

"Mimarlık, meselâ mûsikide, şiirde, resimde olduğu gibi bize derhal hayatı veren bir sanat değildir. Bu tecrit, daha yükseklerde dolaşır, hatırlatmadan duyguyu tatmin edebilir. Sonra bu eserlerin kendilerine mahsus bir devirleri var. Bursa'nın, İznik'in, Edirne'nin, İstanbul'un, yürüdükçe değişen yumuşak çizgileriyle toprakta canlı bir heykel gibi yükselen her asıldıkları tepeden uçmaya hazır büyük kuşlar gibi görünen mimari eserleriyle bunlar arasında bütün bir kaynaşma, arınma devri geçmiştir."[23]

Tanpınar, hemen nüfuz edilmeme ve idrak edilmemesi açısından mimari eserleri diğer sanat eserlerinden ayrı tutar. Ona göre bu eserler arka planı bilinmese de kendisine bakanlara duygu tatmini sağlarlar. Buradan hareketle Tanpınar'ın mimari eserleri seyrettiğinde estetik bir zevk aldığı söylenebilir. Sanatla yakından ilgilenen Tanpınar, izlediği eserlerin nasıl bir dönemde kim tarafından yapıldığını bilmektedir. Bu bilgi alt yapısı onun sanat eserinden aldığı estetik duyguyu pekiştirmektedir. Buna ek olarak onun mimari eseri seyrederken ulvî ve mânevî duygulara kapıldığı çeşitli söylemlerinden anlaşılmaktadır. Yukarıda ifade ettiği gibi o, bu yapıları "uçmaya hazır büyük kuşlar"a benzetir. Kuş gerek mistik geleneklerde gerek tasavvuf geleneğinde yeri olan bir hayvandır. Kuşun büyüklüğü ve uçma özelliği ona ayrı bir heybet ve güzellik katar. Şu hâlde Bursa, İznik, Edirne ve İstanbul'da bulunan mimari yapılar uçmaya hazır kuşa benzetilerek canlılık ve gösterişliliklerine işaret edilmiş olabilir. Tanpınar bu eserlere bakarken, o dönemde yapılan fetihleri gözünde canlandırır ve o zamanı adeta yeniden yaşar. Böyle olunca onlara değer vermesi ve yüklediği anlamlara göre her seferinde yeniden estetik bir tecrübe yaşaması anlaşılabilir bir durumdur.

Tanpınar, Kayseri ve Konya'nın mimarisini değerlendirirken yine bu şehirlerin ana temasının cami, medrese ve kervansaraylar olduğunu ifade eder:

"Kayseri'nin, Konya'nın camileri, medreseleri, kervansarayları, çok usta bir elin çektiği yay gibi, bu yeni kuruluşun ilk notasını, bütün bu yeniyi hazırlamak için dağılmış unsurları içine alacak olan senfoninin ana temini verirler. Onlar, kartal süzülüşlü orduların arkasından girdikleri şehirlerin ortasında, renkli minareleriyle, endamlı kapılarıyla, dilimiz ve kılıcımız gibi ilk atalar yurdundan getirdiğimiz şekilleri, hususilikleriyle yükseldikçe, etraflarındaki bütün hayat birdenbire değişir, derinden kavrayan bir arslan pençesi gibi toprak kendisine yeni bir ruh, yeni bir nizam verildiğini duyar."[24]

---

[23] Tanpınar, *Beş Şehir*, 51.
[24] Tanpınar, *Beş Şehir*, 52.

Bir şehrin şehir olmasını sağlayan üçlü sacayağı ibadet mekânları, eğitim mekânları ve ticaret mekânlarıdır. Camiler, toplu ibadet edilen mabetler; medreseler, eğitim görülen yerler; kervansaraylar ise ticaret ve iktisadın sağlandığı mekânlardır. Yukarıdaki metinde Tanpınar, bu üç önemli mekânı zikreder ve bu yapıların estetizmini anlatır. Tanpınar'ın bir şehri ve o beldeyi oluşturan unsurları anlatırken kullandığı benzetmeler ilgi çekicidir. Ona göre ilk olarak bu eserler çok usta bir elin çektiği yay gibidir. Bu teşbih, mimari eserlerin büyük bir dikkat, özen ve estetik algı içerisinde inşa edildiğine işaret eder. İkinci olarak Tanpınar'da şehir düzeni bir mûsiki senfonisi gibidir. Bu senfoninin ilk notası yukarıda bahsedilen mimari eserlerdir. İlk nota, kendisinden sonra gelecek notaların düzeni ve birliğini belirlemesi açısından kritiktir. Bu açıdan Tanpınar'ın bir şehirdeki mimari yapıların diğer yapı ve kurumları etkileyeceği düşüncesinde olduğu ve bu eserlere özel bir önem atfettiği anlaşılmaktadır. Üçüncü olarak Tanpınar, orduların bir şehre girişini "kartal süzülüşü"ne benzetir. Cesaret, güven, heybet ve gücü simgeleyen bir bu kuşun şehre girmesiyle buranın çehresi tamamen değişir. Toprak, kendisine yüklenen minareleri ve gösterişli kapılarıyla aslan pençesinin kendisini kavraması gibi yeni bir dünyaya açıldığını sezer. Tanpınar'ın benzetmelerde kullandığı hayvanlar gücü simgelemektedir. Tanpınar Müslüman Türklerin bu beldeleri fethedip kendi inanç ve hayat tarzlarına göre bir medeniyet inşa etmelerini anlatırken duyduğu saygı ve hayranlığı ifade eder. Aynı zamanda onların kendi özlerini Müslüman kimlikleriyle harmanlayarak bu beldelere yeni bir ruh getirdiklerini vurgular.

Tanpınar, Erzurum gezisinde Ulu Cami'yi ziyaret eder ve hislerini açıklar:

"*Erzurum'daki Ulu Cami'yi gezerken, o zamanlar askerî ambar olarak kullanılan bu binayı dolduran meşin kokusunu bile bana duyurmayan bir heyecan içindeydim. Üzerine bastığım bu taşlara değen başları, onların kaderini, uğrunda yoruldukları şeyin büyüklüğünü düşünüyordum.*"[25]

Kurtuluş Savaşı'nda askerî ambar olarak kullanılan Ulu Cami'deki meşin kokusuna rağmen o heyecanla bu kokuyu duymadığını belirten Tanpınar, caminin bu savaştaki yerini hatırlar ve duygulanır. Metinde Tanpınar Ulu Cami'ye bakınca Türk asker ve halkının yurdu korumak için sarf ettikleri çabaları görür. Bu cami onun için Türk milletinin inancını, kültürünü, istiklâl için gösterdikleri azim ve başarısını temsil eder. İnançlı bireylerin bir araya gelerek inandıkları Allah'a ibadet etmesi, güçlü bir topluluk oluştur-

[25] Tanpınar, *Beş Şehir*, 52.

maları ve bu birliklerini ülkelerini savunmak için kullanmaları onu etkiler. Onun heyecanı hem millî bir gurur ve sevgiden hem de Türk milletinin sahip olduğu inancın birleştirici gücünü görmesinden kaynaklanmaktadır. Şu hâlde Tanpınar'ın dini inancını Türk kültür ve geleneklerine ait özelliklerle bir arada değerlendirdiği ve bu şekilde benimsediği söylenebilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, gezip gördüğü bazı mimari eserlerin kısmî olarak yıkıldıklarına ve zarar gördüklerine şahit olunca üzülmekte, bunu bir medeniyetin kaybı olarak değerlendirmektedir. Zarar gören ancak bir kısmı sağlam kalan mimari tezyinatına bakarak hayıflanan Tanpınar, bu "yetim ve parça parça" güzelliklere bakarak büyük bir imparatorluğun yıkılışının üzüntüsünü tekrar tekrar hissetmektedir:

"Sırçalı Medrese'nin (1242) sırlı tuğladan o zarif sekiz köşeli hasır örgüsü süsleri, Karatay Medresesi'nin (1245) yüzlerce güneşi ve yıldızları ile küçük bir kehkeşan gibi parlayan çini tavanı bu zevkin elimizde kalan yetim ve parça parça şahitleridir. Biz bir arkeolog gibi bu yarım izlerden yürüyerek, eski Konya'yı, hiçbir zaman tanıyamayacağımız Konya'yı ancak tahayyül edebiliriz. Alâeddin Tepesi'ndeki köşklerin yüz elli sene evvel nispeten tam olduğunu düşünürsek bir imparatorluğun, dayandığı medeniyetle beraber inkırazının ne demek olduğunu anlarız."[26]

Metne bakıldığında Tanpınar'ın mimari sanatı ve süslemeleri hakkında geniş bilgi birikimine sahip olduğu görülmektedir. Ona göre medeniyetin estetik tarafını temsil eden bu eserler zarar görünce şehri tam anlamıyla tanımak ve onun nabzını tutmak mümkün değildir. 1271'de Bursa'da meydana gelen büyük yangından sonra Keçeci Fuad Paşa'nın *"Osmanlı tarihinin dibacesi yandı!"* diye ağladığından söz eden Tanpınar, bu yangından sonra Bursa'da geçmişi hatırlatan çok az mimari eser kaldığından üzüntüyle söz eder.[27]

Ahmet Hamdi Tanpınar, türbeleri onları ziyaret edenlerin gözüyle değerlendirir ve buraların sanatın etkisiyle huzurla dolu olduğunu ifade eder:

"Onlar, velveleli bir hayatın sonunda dinlendirici hassaları olan bir suda yıkanır gibi bu mezarlarda uyuyorlar ve şimdi, biz, onların mezarlarını gezerken hayatlarında bir an bile yanlarına uğramamış olan bu sükûnun, büyük bir deniz gibi etrafımızda dalga dalga yükseldiğini hissediyoruz. Bize bu sükûn vehmini veren şey, şüphesiz ki sanattır. Bütün ömrü boyunca didişen, yabancı şöyle dursun oğul-kardeş kanı dökmekten çekinmeyen insanlar, usta mimarların ve sanatkârların ellerinden sızan hüner ve rahmaniyet sayesinde bir evliya talihini paylaşıyorlar."[28]

---

[26] Tanpınar, *Beş Şehir*, 82.
[27] Tanpınar, *Beş Şehir*, 102.
[28] Tanpınar, *Beş Şehir*, 108.

Tanpınar, devlet yöneten sultanların gürültülü ve hareketli bir yaşamdan sonra girdikleri mezardan söz eder. Bu mezarlar Tanpınar'a göre rahatlatıcı bir su gibidir. Yaşamları boyunca zorluklarla ve karmaşık meselelerle uğraşan bu yöneticiler mezarlarında sekînet içindedir. Bu huzur hali ona göre sanatın etkisiyle oluşmuştur. Yetenekli sanatçıların kullandıkları malzeme ve renklerle meydana getirdikleri türbeler, ilahi bir havaya bürünerek devlet yöneticilerinin kusurlarını bile kapatacak kadar mânevî bir havaya bürünür. Hayatları didişmekle geçen, yer yer oğul-kardeş kanı döken bu insanlar sanatçıların oluşturduğu türbeler sayesinde evliya talihini paylaşırlar. Sanatçının özenle meydana getirdiği bu mimari yapılar Tanpınar'a göre devlet yöneticileri için bir şanstır. Çünkü onların mânevî bir hava içinde ziyaret edilmelerine vesile olmuştur. Görüldüğü gibi Tanpınar, sanatkârın sanatında hüneri ile beraber maneviyatını da kullandığını ve eserleri anlayışla meydana getirdiğini düşünür. Ona göre eser ortaya konurken sanatçının yeteneği kadar içinde bulunduğu mânevî atmosfer de etkilidir. Bu noktada sanatçının dindar kimliğinin ön planda olduğu ve Tanpınar'ın bu ayrıntıyı vurguladığı anlaşılmaktadır.

4. İman- Mimari Eser İlişkisi

Tanpınar'a göre inanç duygusu bireylerin sanatını yönlendirir. Özellikle mimari eserleri yorumlarken iman- davranış arasındaki ilişkiye vurgu yapan Tanpınar, sanatkârların duygu yoğunluğu ile eserlerini daha da güzelleştirdiklerini ifade eder:

"Çekiç seslerinin gazâ tekbirleri ve zafer nâralarıyla, kılıç, nal şakırtılarıyla yarıştığı muzaffer, mesut devir! Koca imparatorluğun her tarafında beyaz taş yontuluyor, büyük kazanlarda kubbeler için kurşun eritiliyor, yarı simyager, yarı evliya kılıklı ustaların, başında bekledikleri çini fırınlarında nar çiçeklerinin, karanfillerin, badem, erik çiçeklerinin bir daha solmayacak baharları; tevhitlerin inancı, fetih âyetlerinin müjdesiyle beraber ağır ağır pişiyor; küçük, izbe dükkânlarda, yassı tunç tokmakların altında medreselerin, şifahanelerin, kervansarayların, hanların, büyük sarayların, sebil ve çeşmelerin saçakları, kitabelerin, yaldız süsleri için altın, dövüle dövüle kelebek kanatları kadar ince, menevişli yapraklar haline getiriliyordu."[29]

Metinde Tanpınar, Osmanlı Devri askerleri ve sanatçılarını anlatır. Ona göre bu bireylerde iman duygusu merkezdedir. Onlar, bu itici güçle savaşlarda başarı elde ederler. Gündelik hayatlarında da yine iman duygusu ile sanat-

[29] Tanpınar, *Beş Şehir*, 142.

larını icra ederler. Bu sanatçılar "yarı simyager yarı evliya kılıklı ustalar"dır. Simyagerlikle beraber evliya görünümlü olduklarının vurgulanması inanç unsurunun Tanpınar için önemine işaret eder. Büyük kubbeler için eritilen kurşunların, çini fırınlarındaki nar çiçekleri, karanfiller, badem ve erik çiçeklerinin tevhit inancı ve fetih âyetlerinin müjdesiyle pişirildiğini ifade etmesi, onların sanatı icra ederken iman ve fethi merkeze aldıklarını gösterir. Öyle anlaşılmaktadır ki Tanpınar, mimari eserleri yorumlarken en fazla iman duygusuna atıfta bulunur. Ona göre bireyin üretmesi ve üretirken sanatını da ortaya koymasında muharrik güç iman duygusudur. İman, bireyin gerek dünya gerek ahiret hayatını şekillendiren bir unsurdur. İmanın, bilişsel, irâdî, duygusal ve davranışsal olmak üzere dört bileşeni bulunur. İmanın davranış boyutu, iman tecrübesinin bir koşulu ve sonucudur. Dinin etki boyutu anlamına gelen imanın bu ilkesi, Allah'ın emir ve yasaklarına uymak ve hayatı bu yönde düzenlemek anlamına gelir.[30] Tanpınar'ın bu metinde anlattığı ustalar iman duygusuyla davranışlarını düzenler ve imanın ilkelerine göre tutum sergilerler. Onlar sanatlarını yaparken özen gösterirler, çünkü iman duyguları onların işlerine bağlılık ahlâklarını pekiştirir.

Tanpınar, başka bir pasajda yine imanın itici gücünden söz eder:

"Ve eğer o mübarek ağrı olmasaydı bütün bu eserler nasıl doğarlar, hangi mucize ile eski hayat ağacı yeni meyvalarla donanırdı?"[31]

Mübarek ağrı ifadesinin metnin bağlamı göz önünde bulundurulduğunda "iman" anlamında kullanılmış olabileceği düşünülmektedir. Tanpınar'a göre usta ve sanatkârlar, eserlerini meydana getirirken içlerinde iman duygusu olduğu için böylesine velûd olabilmişlerdir. Burada imanın mübarek bir ağrı olarak nitelendirilmesi imanın psikolojik kaynaklarından fıtratı hatırlatmaktadır. İslâm düşünce geleneğinde bireylerin İslâm fıtratı üzerine doğduğu ancak daha sonra ailesinin yönlendirmesine göre çocuğun bir seçimde bulunduğuna işaret edilmiştir. Tanpınar, imanı mübarek bir ağrı olarak nitelerken onun fıtrata uygunluğu ve Allah tarafından insana verilmişliğine atıfta bulunmuş olabilir.

5. Allah-İnsan İlişkisinin Hatırlatıcısı Olarak Mimari

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın gerek roman ve hikâyelerinde gerek makale ve denemelerinde Tanrı-insan ilişkisini hatırlatan, bu iki varlığı mukayese eden ve netice olarak Allah'ın insan karşısındaki büyüklüğünü ifade eden

---

30 Ali Ulvi Mehmedoğlu, *İnanç Psikolojisine Giriş* (İstanbul: Çamlıca Yayınları, 2013), 55.

31 Tanpınar, *Beş Şehir*, 26.

söylemlerine rastlanmaktadır. O, bu büyüklüğü bazen kader üzerinden, bazen O'nun her şeye kâdir olması ve kudreti üzerinden vurgular:

"Sahip Ata'nın yaptırdığı İnce Minareli'nin cephesi tiftikten dokunmuş büyük bir sultan çadırına benzer. Süs olarak sadece iki Kur'an sûresini (Yasin ile Sûre-i Fetih) taşıyan ve onların, kapının tam üstünde çok ustalıklı bir düğümle birbirinin arasından geçerek yaptıkları düz pervazla, Allah kelâmının büyüklüğü önünde insan talihinin biçareliğini anlatmak ister gibi mütevazi açılan asıl giriş yerini çerçeveleyen bu kapı bütünü, nev'inin hemen hemen yegânesidir."[32]

Tanpınar, Konya'yı anlatırken İnce Minareli Medrese'nin cephesinden söz eder. Cephe bir binanın dış tarafa bakan ön yüzüdür. Bu cephede süs olarak Yasin ve Fetih sûresinin iç içe geçerek pervaz oluşturduğunu belirten Tanpınar, bu görüntünün kendisine Allah'ın büyüklüğü ve insan talihinin çaresizliğini hatırlattığını ifade eder. Kur'an âyetleriyle oluşturulan bu estetik görüntü Tanpınar'ı etkilemiş görünmektedir. Hatta estetik zevkin de ilerisine geçerek dinsel bir duygu yoğunluğu ve tecrübe yaşadığını düşündürmektedir. Kur'an âyetlerinin Tanpınar'a Allah'ı anımsatması olağandır. Ancak buna ek olarak insanın kader karşısındaki acziyeti ve Allah'ın yüceliğini beraber hissetmesi sanatsal bir yapının ona mânevî bir tecrübe yaşattığı fikrini desteklemektedir. Tanpınar'ın başka eserlerinde de kader karşısında insanın çaresizliği ve buna karşın Tanrı'nın gücü vurgulanmaktadır. Anlaşılan o ki Tanpınar kendi içinde yaptığı bu kıyaslama ve değerlendirmeden etkilenmekte ve sanata bakışını şekillendirmektedir. O sanki bu eserleri seyrederken Allah'ı karşısında bulmakta ve O'nu ruhsal olarak kendine yakın hissetmektedir. Bu hisler içerisinde Allah'ın gücü ve insan talihinin acziyetini hatırlar. Şu hâlde Tanpınar'ın kendine has bir dinsel tecrübe içinde bulunduğu anlaşılmaktadır.

Tanpınar'ın insan eliyle ve zevkiyle meydana getirilmiş sanatsal bir yapıda bile Allah'ın kudretini önde tutması ve insanı O'nun karşısında bedbaht bulmasının iki nedeni olabilir. Birincisi o, kişinin ne kadar yetenekli olursa olsun bu istidatlı insanı yaratan ve ona bu yetileri verenin Allah olduğunu düşünerek haşyete ve şaşkınlığa kapılmaktadır. İkincisi ise İnce Minareli Medrese'nin cephesine işlenmiş olan Yasin ve Fetih sûrelerinin yine Allah'ın takdiri ile yazıldığına inanmış olmasıdır. Bu da Tanpınar'ın Allah karşısında insanı küçük ve etkisiz bir varlık olarak görmesini anlamlı kılar.

---

[32] Tanpınar, *Beş Şehir*, 82.

6. Ölümü Hatırlatan Bir Mimari

Tanpınar'ın günlük ve mektuplarında, hikâye, roman ve makalelerinde ölüm temi sık sık görülür. Bazen bir görüntü, bazen yaşadığı bir olay, bazen bir yakınını kaybetmesi ya da sağlık sorunları yaşaması onun ölüm konusunu dillendirmesine sebep olur. Aşağıdaki pasajda Tanpınar, Bursa'daki Yeşil Cami ve Yeşil Türbe'nin kendinde uyandırdığı ölüm düşüncesinden söz eder:

"Fakat Bursa'da yeşilin mânası çok başkadır; o ebediyetin rahmanî yüzü, bir mükâfata çok benzeyen bir sükunun fânî bir saate sinmiş mânasıdır. Yeşil türbe, Yeşil Cami der demez, ölüm, muhayyilemizdeki çehresini değiştirir, "Ben hayatın susan ve değişmeyen kardeşiyim. Vazifesini hakkıyla yapan fâninin alnına bir sükûn ve sükûnet çelengi gibi uzanırım." diye konuşur."[33]

Tanpınar'ın ziyaret ettiği şehirler içerisinde Bursa'dan bilhassa etkilendiği görülmektedir. Buranın özellikle cami, türbe ve çeşmeleri onun üzerinde etki bırakmakta, ona yaşanan tarihi, yapılan savaşları ve şehitleri hatırlatmaktadır. Tanpınar, Yeşil Türbe ve Yeşil Cami'ye baktığında ölüm intibasının değiştiğini ifade eder. Ona göre bu mimari yapılar ölümün soğuk yüzünü yumuşatır, ölüm hayatın bir kardeşi görevi görür ve bu dünyada görevini layıkıyla yapanların alnına bir sükûnet çelengi gibi uzanır. Bu ifadelerden Tanpınar'ın ölüm tasavvurunun başlangıçta sert, soğuk ve acımasız olduğu anlamı çıkarılabilir. Türbe ve camiyi seyrettiğinde ise bu düşünceleri yumuşar, ölüm munis ve mülayim bir kardeşe dönüşür. Kişiyi bu dünyadan ayırıp götüren olmaktan çıkar ve sekînet sağlayıcı bir unsura dönüşür. Tanpınar'ın estetik özelliklere sahip bir mimari olan türbe ve camiye bakıp ölümü hatırlaması, kendi içindeki ölüm düşüncesini yumuşatması ve onunla barışması dikkat çekicidir. Ölüm tasavvurundaki bu değişimin iki sebebi olabilir. Birincisi o, türbeye bakarak İslâm dininde ölmüş bir bedenin dahi kıymeti haiz olduğunu düşünerek ölüm düşüncesini içinde yumuşatmış olabilir. İkincisi ise Tanpınar'ın Yeşil Türbe'den mülhem yeşil rengi ile ölümü özdeşleştirdiği ve ölümü kendi gözünde estetize ettiği çıkarımı yapılabilir.

Tanpınar, yaşı, hastalıkları ve sevdiklerinin bu dünyadan ayrılışı gibi sebeplerle orta yaşları ve son yıllarında ölümü daha fazla anar olmuştur. Ölümü kendi için düşündüğünde ise bir çeşit isyan duygusuna kapıldığı, başkalarıyla aynı âkıbeti hak etmediği gibi düşünceler içine girmiştir. Onun eserlerinde ölümden farklı şekillerde ve yorumlarla söz etmesi, ölüme yönelik psikolojik tutumlar geliştirdiğine işaret eder. Ölüme yönelik tutumlar inkâr,

---

[33] Tanpınar, *Beş Şehir*, 98.

öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenme olmak üzere beş evreden oluşur.[34] Tanpınar, ölüm gerçeğini hiçbir zaman inkâr etmez ancak onun varlığına içten içe bir öfke duyar. Kendini diğer insanlardan üstün görür ve aynı sona tabi olmak istemeyerek bir pazarlık sürecinden geçer. Neticede ölüm düşüncesini bir üzüntü ve kaygı ile kabullenir. Bu kabullenme aşamasında ona mimari eserlerden türbelerin yardımcı olduğu görülmektedir. Çünkü seyrettiği bu estetik yapılar ondaki ölüm düşüncesini yumuşatmakta ve dönüştürmektedir.

Tanpınar, Türk İslâm mimarisinin ölüme yeni bir çehre verdiği ve onu ehlileştirdiğini düşünür:

"Şark için "ölümün sırrına sahiptir" derler. Fakat Şark milletleri içinde dahi ona bizim kadar hususî bir çehre veren, her türlü laubalilikten sakınmakla beraber, onu ehlîleştiren, başka millet pek yoktur. Ve bunu ne kadar basit unsurlarla yaparız: sade mimarili bir türbe çok defa tahtadan sırasına göre oymalı ve zarif, bazen de düz ve basit bir sanduka, birkaç işlenmiş örtü veya düz yeşil çuha, bir kavuk, bir tuğ… İşte cedlerimize ebedî hayatı tecessüm ettirmeye yeten malzeme bundan ibarettir. Bu kadar fakir unsurlarla hazırlanan âbidede ferdî hayatı hatırlatan tek çizgi, isimden ibarettir."[35]

Tanpınar'a göre, Türk-İslâm kültürünün ölüyü, estetizmi sadeliğinden gelen bir türbe içinde bulundurması Doğu kültüründen de üstünlüğünü gösteren bir uygulamadır. Türk-İslâm kültüründe ihtiram hem ölüye hem onun ziyaretçilerine yapılır. Bu saygı ve değer verme sade mimarili bir türbe ile, bazen oymalı bazen düz bir sanduka, işlenmiş veya düz yeşil çuha, bir kavuk ve tuğ ile olur. Kullanılan malzemelerin sade ve basitliği bu dünyanın geçiciliğine ve ebedî hayatın kalıcılığına işaret eder. Tanpınar'a göre bu mimaride asıl olan Allah'ın bâkiliğini ve böyle bir kudret karşısında insanın küçüklüğü ve acziyetini vurgulamaktır. Bu yüzden türbede medfun olan kişinin varlığını gösteren tek işaret ismidir. Tanpınar'ın bir mimari eser olan türbeleri yorumlayışı yine Allah-insan münasebetini vurgulamaktadır. Ona göre türbelerin mütevazı ve sade inşa edilmesinin sebebi, Allah karşısında insanın küçüklüğü ve çaresizliğini göstermek içindir.

Tanpınar, ömrünün büyük bir bölümünü geçirdiği İstanbul'da, bazen yalnız başına bazen arkadaşları ve hocalarıyla birlikte türbe ziyareti yapar. Bu türbe ve dergâhların mimari yapılarından etkilenir ve estetik duyguyla beraber mânevî bir zevk de alır. İstanbul'da bulunan Yahya Efendi Dergâhı'nı

---

34 Elisabeth Kübler-Ross, *Ölüm ve Ölme Üzerine* (İstanbul: Profil Kitap, 2023), 44-299.

35 Tanpınar, *Beş Şehir*, 107.

ziyaret edince yine Allah'ı andığı, bu mekânın ona Allah'ın affediciliğini hatırlattığı ve ölüm duygusuyla barıştığı görülür:

"Zaten bu velilerin çoğu hayatlarında ev, dergâh, bahçe olarak mezarlarını hazırlarlar. Yaşadıkları ve ibadet ettikleri yerler, onlar için bir çeşit koza gibidir. Onların mezarlık haline gelmesi; daha sonra ruhaniyetlerinden feyz almak isteyenlerin de onlara komşu olmayı tercih etmelerindendir. İlâhî mağfiret Yahya Efendi dergâhında âdeta güzel bir insan yüzü takınır. Ölüm burada, hemen iki üç basamak merdiven ve bir iki setle çıkılıveren bir bahçede hayatla o kadar kardeştir ki bir nevi erme yolu yahut aşk bahçesi sanılabilir. Yahyâ Efendi dergâhını kendisine mahsus zamanı olan ilhamlı yerlerin başında saymalıdır."[36]

Tanpınar, bir mimari yapı kabul edilen türbeleri estetik ve mistik bir gözle yorumlar. Bu yapılarda medfun olan velilerin, burayı ömürlerinde bir koza gibi kullandıklarını ve yaşadıkları yere defnedildiklerini ifade eder. Kelebek, belirli bir fiziksel olgunluğa gelene kadar kozasında durur ve tam bir kelebek şeklini aldığında kozasından çıkar. Tanpınar'ın koza-kelebek ile insan ve onun bu hayattaki tekâmülü arasında bir analoji kurduğu anlaşılmaktadır. Tanpınar'a göre Yahyâ Efendi, kozası yani evinde hayatı boyunca ruhsal ve mânevî tekâmülü için çaba göstermiş, kâmil bir insan olup öldükten sonra ise bu kozaya defnedilmiştir. Bu benzetme Tanpınar'ın tasavvuf kültürü hakkında bilgi sahibi olduğu ve bu geleneği içselleştirdiğine işaret eder. Yaşamı boyunca üzerinde en çok durduğu konulardan biri olan ölümün bile bu dergâhta kardeş mesabesinde olduğu ve bir aşk bahçesine dönüştüğü görülür.

Tanpınar'ın yaşantısına bakıldığında onun çeşitli sağlık sorunları, ekonomik ve ailevi sıkıntılar yaşadığı, bu sorunlarını özellikle günlük ve mektuplarında detaylıca anlattığı görülmektedir.[37] Buna ek olarak zaman ilerledikçe görüştüğü ve değer verdiği insanların bir bir ölmesi onun ölüm gerçeği ile daha sık yüzleşmesine neden olmuştur.[38] Bu arka plandan olsa gerek hikâye ve romanlarında ölüm endişesi yaşayan ve ölüm gerçeğini yorumlayan karakterlere de sık rastlanmaktadır. Yukarıdaki metinde de Tanpınar'ın mimari bir yapı olan dergâhı yorumlarken yine ölüm düşüncesini merkeze alarak bir değerlendirmede bulunduğu görülmektedir. Şu hâlde Tanpınar'ın kendi iç dünyasındaki ölüm tasavvurunu yumuşatmak ve onunla baş edebilmek için böyle bir yöntem geliştirdiği ifade edilebilir.

---

36 Tanpınar, *Beş Şehir*, 154.

37 İnci Enginün - Zeynep Kerman (ed.), *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020), 125, 131, 213.

38 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019), 276.

Tanpınar, kendisine ölümü hatırlatan türbe ve dergâhları ziyaret edince bir çeşit uyanma deneyimi yaşar. Yalom'a göre kişiyi ölümle yüzleştiren bazı olaylar vardır. Bunlar sevilen birinin kaybı, doğal afetler, iş değiştirmek, çocukların evden ayrılması gibi meselelerdir.[39] Tanpınar'ın estetik yönleri olan bu sanat eserlerini seyrederken nisbeten bir uyanma deneyimi yaşadığı, ölümle yüzleştiği ve onu içselleştirdiği söylenebilir.

7. Mânevî Anlamlar İçeren Mimari

Tanpınar, *Beş Şehir*'inde mimari eser yorumlamalarını yaparken büyük oranda dinsel öğelerden istifade etmiştir. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi ona göre bu sanat eserleri belirli bir inanç ve bu inancın etrafında şekillenmiş davranış kalıplarına göre tesis edilmiştir. Tanpınar, eserlerdeki bu ruha sık sık vurgu yaparak kendisi için bu yapıların ne anlam ifade ettiğini dile getirmiştir:

"Cedlerimiz inşa etmiyorlar, ibadet ediyorlardı. Maddeye geçmesini istedikleri bir ruh ve imanları vardı. Taş, ellerinde canlanıyor, bir ruh parçası kesiliyordu. Duvar, kubbe, kemer, mihrap, çini, hepsi Yeşil'de dua eder, Muradiye'de düşünür ve Yıldırım'da harekete hazır, göklerin derinliğine susamış bir kartal hamlesiyle ovanın üstünde bekler. Hepsinde tek bir ruh terennüm eder."[40]

Yukarıda metinde Tanpınar, eserleri inşa eden ustalara odaklanır. Onları "cedlerimiz" olarak isimlendirmesi, zihin ve kalbinde bu kişileri sevip benimsediği ve duruşlarını beğendiği izlenimi verir. Onların torunu olmaktan memnun olduğunu hissettiren Tanpınar, bu kişilerin meydana getirdiği eserleri inşadan da öte bir ibadetle ilişkilendirir. İnşa etmek, bireyin maddeyi belirli bir kalıba sokarken salt beden gücünü kullanması iken; ibadet etmek bedenle beraber ruhun da eyleme iştirak etmesi anlamı taşır. Bu açıdan bakılınca ustaların ibadet etmesi ruh ve beden bütünlüğü içerisinde, iman duygularını da fiille birleştirerek eser vermeleri manasına gelir. Ustaların kendi ruh ve maneviyatlarını taşa işlemeleri, onların kâmil bir eser olduktan sonra bu ruhu almalarına vesile olur. Böyle oldukları için canlı bir varlık gibi gökte yükselir, kubbe, kemer, mihrap ve çini Yeşil Cami'de dua eder, Muradiye'de düşünür ve Yıldırım'da harekete hazır beklerler. Bu yapıların ortak paydası ise iman duygusudur. Tanpınar, ustalardan cansız taşlara sirayet eden bu ruhiyatı derinden hissetmekte ve bu eserleri incelerken dinsel bir tecrübe yaşamaktadır. Onların mânevî bir ruh taşıdığına yürekten inanan Tanpınar, bu

---

39 Irvin Yalom, *Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2008), 40-41.

40 Tanpınar, *Beş Şehir*, 113.

eserlerin estetizmini söz konusu ruh ile irtibatlandırır. Sanatı seven, bu konuda üretilenleri yakından takip eden biri olarak Tanpınar onlara öznel ve özgün anlamlar yüklemekte, böylelikle kendisi için mimari eserleri özel hale getirmektedir. Dinsel tecrübe onu deneyimleyen her birey için biriciktir. Tanpınar, öznel yaşam tecrübeleri, din algısı ve Tanrı tasavvuru minvalinde sanat eserlerini anlamlandırmakta, onları hem kendisi hem de okuyucularını yeni bir anlam dünyasıyla tanıştırmaktadır.

Tanpınar, İstanbul'un camilerini yakından tanır. Romanlarında bu camilerin bazılarından ayrıntılı olarak bahseder, bunların kendisinde bıraktığı estetik zevki yorumlar. Ona göre bir cami duvarına yaslanılınca düşünülen şeyler ile Tarabya rıhtımında düşünülen şeyler birbirinden çok farklıdır:

"Bayezıt veya Beylerbeyi Camii'nin duvarlarına yaslanarak düşünülen şeylerle, Tarabya'nın içimizdeki bir tarafa hâlâ yaban rıhtımında, akşamın bir ten cümbüşünü hatırlatan ışıkları içinde düşünülecek şeyler elbette birbirine benzemez. Birincilerinde her şey içimize doğru kayar ve besleyici bir hüzün hâlinde bizde külçelenir. İkincisinde bu köklü hasretten mahrum kalırız."[41]

Doğu ve Batı arasında sıkışan ve hiçbir yere ait olamayışın sancısını çeken bir düşünür olarak Tanpınar, mimari eserlerden Beyazıt ve Beylerbeyi Camii'nin duvarına yaslanınca duyup düşündüklerini Tarabya rıhtımına bakıp düşündükleri ile mukayese eder. Tanpınar bu metinde, kendisi için estetik bir haz veren iki görüntüyü kıyaslar. Biri yapısı itibariyle dinsel içerikli iken diğeri dünyeviliği ve Batılı olmayı sembolize eder. Ona göre Beyazıt veya Beylerbeyi Camii'nin duvarına yaslanmak kişinin iç dünyasını harekete geçirir ve bu duygular ruhunu besleyen bir hüzne dönüşür. Bu hüzün kalpte bir ağırlık yapar ve bu ağırlık onun ruhsal dönüşümü için araç olur. Tanpınar'ın camiyi anlamlandırması ve kendi ruh dünyasında caminin yansımasını görmek için bu satırlar önemlidir. Tanpınar, camiye girip ibadet etmekten değil, sadece onun duvarına yaslanmaktan söz etmektedir. Onun, cami ile ilgili olarak bu şekilde bir eylemden bahsetmesinin iki sebebi olabilir. İlk olarak o, caminin insan ruhuna olan tesirinin yoğunluğunu ifade etmek istemiş olabilir. Ona sadece yaslanarak bile ilahi bir etki hissedilebileceğini anlatmak istemesi muhtemeldir. İkincisi ise yaşamında camiye girip ibadet etmeyi tecrübe etmemesiyle ilgili olabilir. Kaynaklarda Tanpınar'ın ibadet edip etmediğiyle ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Bu açıdan, burada serdedilen ikinci sebebin doğruluğu tartışmaya açıktır. Metnin devamında Tanpınar, Tarabya rıhtımına bakarken Cami'ye yaslanınca hissedilen duygu-

[41] Tanpınar, *Beş Şehir*, 124.

ların yaşanmayacağını dile getirir. Bu hissiyatın yaşanmamasını bir yoksunluk olarak değerlendiren Tanpınar, söz konusu duyguların köklü olduğunu vurgular. Onun "köklü hasret"ten kastı, tevhit inancı olabilir. Çünkü Tanpınar, mimari eserleri genelde tevhit ve iman çerçevesinde yorumlar.

Görüldüğü gibi Tanpınar'da sanat eseri, bireyin inanç duygularını yönlendirdiği gibi düşünce dünyasına da şekil verir. Bir camiyi seyreder yahut ona yaslanırken düşünülenler, ten cümbüşü içindeki bir rıhtıma bakarken düşünülenlerden çok başkadır. İlkinde zihinde ulvî ve mânevî bir dünya tesis edilirken, ikincisi böyle bir şemadan uzak ve mahrumdur.

Sonuç

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir* eserinden yola çıkarak, onun sanat eserleri olan mimariyi nasıl değerlendirdiği ve bunları kendi ruh dünyasında nasıl anlamlandırdığı incelenmiştir. Din Psikolojisi perspektifiyle incelenen bu eserde Tanpınar'ın mimari eserleri farklı şekillerde yorumladığı gözlemlenmiştir. Buna göre Tanpınar'ın cami, türbe, külliye, medrese ve kervansaray gibi yapıları incelerken dinsel bilgi alt yapısına başvurduğu, kendi dinî düşünce ve duygu dünyasını harekete geçirdiği tespit edilmiştir. Onun mimari eser gözlemlemeleri sonucu sırasıyla şu sonuçlara varılmıştır:

1. Sanatçı kişiliği ile Tanpınar gerek görsel ve plastik sanatlara gerek edebiyata ve mûsikiye önem vermiş, bunların millî gelişimi için özel gayret göstermiştir. Ziyaret ettiği şehir ve ülkelerde inşa edilmiş mimari eserleri bilhassa incelemiş ve kendi zihin dünyası minvalinde bu yapıları yorumlamıştır. Onun Erzurum'da, Ankara'da, Konya'da, Bursa ve İstanbul'da Selçuklu ve Osmanlı mirası yapıları ziyaret ettiği, bunları sanat ve tarih bilgisi ile yorumladığı müşahede edilmektedir. Tanpınar, duygu ve düşünce dünyasından hareketle sanat eserlerini dinsel ve mânevî bir gözle seyretmiştir. Bu dinsel ve mânevî duygularla olsa gerek onun sık sık İslâm ve Hristiyan mimarisini mukayese ettiği tespit edilmiştir. Bu kıyaslamalar neticesinde İslâm mimarisinin iman ve merhamet duygularından hareket ederek eser meydana getirdikleri sonucuna varmıştır. Ona göre İslâm mimarisi, içinde tevhit düşüncesini barındırır. Tevhit ona göre tüm mimari eserlerin merkezindedir. Bunun yanı sıra ahlâkî değerlerden merhamet ve sevgi de yapıların meydana gelişinde önemli sac ayaklarıdır. Tanpınar, metinlerinde eserlere yansıyan tevhit düşüncesini görünce duygulanmakta, bir tür dinsel tecrübe yaşamaktadır. Bu mânevî hal, hem seyrettiği eserin kendisinde bıraktığı estetik zevk hem de kendisindeki iman duygusunu harekete geçirmesiyle ilişki-

li olabilir. O, inanç duygularıyla estetik zevkin bir araya gelişini yer yer coşku ve neşeyle yer yer sekînet ve huzur ile karşılamaktadır.

Tanpınar'ın sanat ve estetik zevkini din ve mânevî duygularla ilişkilendirmesi, estetik zevkten dinsel bir tecrübe yakalaması büyük annesinin şehirlere hayranlığı ve buraların hikâyelerini torunu Tanpınar'a anlatmasıyla ilgili olabilir. Büyük anne, özellikle seyahat esnasında ya da gittikleri yerlerde gördüğü bir dağa ve bir yıldıza hayranlık duymakta ve bunlardan mânevî bir zevk almaktadır. Farklı zamanlarda torununa dini ve mitolojik hikayeler anlatan bu büyük annenin, duygu dünyasını Tanpınar'a aktararak estetik duygusunu geliştirmesinde aracı olması muhtemel görünmektedir. Buna ek olarak babasının kadılık görevi sebebiyle farklı beldelere gitmesi, Tanpınar'ın yeni şehirler görmesine ve estetik bir zevk geliştirmesinde bir diğer etkendir.

2. Tanpınar'ın, ölümle ilgili düşünce ve duygularını mimari yapılar olan cami ve türbelerle şekillendirdiği gözlemlenmiştir. Onun günlük ve mektuplarında, hikâye ve romanlarında ölüm temine sıklıkla yer verdiği, ölümün kendisinde bıraktığı intibadan uzun uzadıya bahsettiği görülmektedir. Farklı vesilelerle ölüm gerçeğiyle sık sık yüzleşen Tanpınar'ın, sanat özelliği taşıyan cami ve türbeleri ziyaret edince ölümü kendinde yumuşattığı, ölüm düşüncesini dönüştürdüğü tespit edilmiştir. O, İslâm dininin ölünün bedenine dahi değer verdiğini müşahede etmiştir. Ölülerin defnedildiği mekânların özenle seçilmesi ve sade bir mimari ile tezyin edilmesi gibi ayrıntılar onun ölüm fikri ile baş etmesini kolaylaştırmış görünmektedir. Bu nokta Tanpınar'ın sade bir estetizmle süslenen türbelerden hareketle bir açıdan ölümle barıştığı ve onu kabullenebildiğini göstermektedir. Ancak Tanpınar için bu benimseme ve içselleştirmenin kalıcı olup olmadığıyla ilgili kesin bir kanaate varmak mümkün değildir. Fakat anlık da olsa türbe, dergâh ve camilerin onda ölüme karşı bir teslimiyet ve kabulleniş hissi doğurduğu ifade edilebilir.

3. Tanpınar, mimari eserleri gözlemlerken bunlarda Selçuklu ve Osmanlı devri inanç ve değer yargılarının izlerini gördüğünü dile getirir. O, sanat eserlerinin hem ortaya konan devri hem de sanatçının dini kimliğini yansıttığını düşünür. Tanpınar, özellikle fetih dönemlerinde meydana getirilen eserlerin fetih ruhunu taşıdığını, cesaret, kudret, adalet ve iman duygularıyla oluşturulduğunu vurgular. Osmanlı döneminde kubbelerin ve çinilerin iman ve cesaretle işlendiğinin altını çizerek ustaların ruhunu anlatmaya çalışır. Bu ayrıntılar Tanpınar'ın iç dünyasındaki din ve değer algıları hakkında ipuçları verir. Ona göre İslâm dini cesareti temsil eder, Müslüman sanatkârlar ise cesurlardır. Bu karakterleri mimari eserin yapısına sirayet etmiştir. İslâm sanat eserlerinde keskinlik ve sertliğin aksine rahmâniyet

ve yumuşaklık ön plandadır. Bu da İslâm dininin istediği tutum ve davranış kalıplarına uygundur.

Kaynakça

Aras, Oktay. *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1953.

Ayvazoğlu, Beşir. "İlmü'l-Cemâl". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 22/146-148. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.

Enginün, İnci - Zeynep Kerman (ed.). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 8. Basım, 2020.

Kerman, Zeynep (ed.). *Tanpınar'ın Mektupları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 7. Basım, 2017.

Koç, Turan. "Sanat". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 36/90-93. İstanbul: TDV Yayınları, 2009.

Koç, Turan. *İslâm Estetiği*. İstanbul: İsam Yayınları, 6. Basım, 2015.

Kübler-Ross, Elisabeth. *Ölüm ve Ölme Üzerine*. İstanbul: Profil Kitap, 2023.

Mehmedoğlu, Ali Ulvi. *İnanç Psikolojisine Giriş*. İstanbul: Çamlıca Yayınları, 2013.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 30. Basım, 2012.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Hep Aynı Boşluk*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 5. Basım, 2019.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 18. Basım, 2010.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Mahur Beste*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 25. Basım, 2020.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 11. Basım, 2020.

Yalom, Irvin. *Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2008.

KERKÜKLÜ KÂDİRÎ SÛFÎ ŞAİRLER ve TÜRK TASAVVUF ŞİİRİNE KATKILARI

EDİBALİ KARABIYIK[1]

Özet

İslâm dünyasında *Gavs-ı Âzam*, *Bâz-ı Eşheb* ve *Muhyiddîn* gibi lakaplarla tanınan Seyyid Abdükâdir-i Geylânî'ye (öl. 561/1166) nispet edilen Kâdirî tarikatının Kerkük bölgesi ile tanışması Abdülkâdir-i Geylânî'nin yaşadığı 12. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Tarikat, o tarihten itibaren Kerkük ve Süleymaniye bölgelerinde yayılmış ancak 19. yüzyıla kadar, Kerkük bölgesindeki Kâdirî dergâhlarından yetişen ve Türkçe şiir yazan bir şair tespit edilememiştir. Nihâyet 19. yüzyıla gelindiğinde, Kâdiriyye'nin Hâlisiyye kolunu tesis ederek kolbaşı hüviyetine mâlik etkili bir şahsiyet olan Abdurrahman Hâlis Kerkükî'nin (öl. 1275/1859) uhdesindeki Kerkük Kâdirî Dergâhı'ndan mezkûr tarikata müntesip Türkçe şiir yazan şairler yetişmiştir. Bu şairlerin bazıları Anadolu'ya gelmiş, devrin padişahıyla görüşmüş, Anadolu'nun birçok şehrini gezmiş, hatta içlerinden Abdurrahman Hâlis Efendi'nin işaretiyle Anadolu'daki bir şehirde mukim olup ihyâ ve imar faaliyetlerinde ön saflarda hizmet ederek şehrin hafızasında derin izler bırakanlar olmuştur. Osmanlı döneminde, Kâdirî tarikatının edebî anlamda etkili olduğu Bursa, İstanbul, Bosna, Girit gibi şehirler arasında yer alan Kerkük'te doğan ve Kâdirî ocağından yetişerek Türkçe şiir yazan şairler ve bunların Türk tasavvuf şiirine katkıları bildirimizin konusunu

[1] Dr., Mili Eğitim Bakanlığı, Türkçe Öğretmeni, Bursa Türkiye, edibalikarabiyik@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-3709-5472

oluşturmuştur. Bildiride sırasıyla Kerkük'teki Kâdirî muhiti hakkında bilgiler verilecek, incelemeye konu olan şairlerin biyografileri sunulduktan sonra söz konusu şairlerin tasavvuf şiirimize katkılarından bahsedilecektir. Sonuç bölümünde ise tüm bu bilgiler ekseninde genel bir değerlendirme yapılacaktır.
Anahtar Kelimeler: Tasavvuf Şiiri, Kerkük, Kâdiriyye

QADIRI SUFI POETS FROM KIRKUK AND THEIR CONTRIBUTIONS TO TURKISH SUFI POETRY

Abstract

The Qadiri sect, which is attributed to Seyyid Abdükâdir-i Geylânî (k.s) (d.561/1166), known in the Islamic world with nicknames such as Gavs-ı Azam, Bâz-ı Eşheb and Muhyiddîn, was introduced to the Kirkuk region by Abdülkâdir-i Geylânî (k.s). It dates back to the 12th century when he lived. From that date on, the sect spread in the Kirkuk and Sulaymaniyah regions, but until the 19th century, a poet who grew up in the Qadiri dervish lodges in the Kirkuk region and wrote poetry in Turkish could not be identified. Finally, in the 19th century, poets writing Turkish poetry who were followers of the aforementioned sect were trained in the Kirkuk Qadiri Lodge under the leadership of Abdurrahman Hâlis Kirkukî (d.1275/1859), an influential figure who established the Hâlisiyye branch of Qâdiriyye and became a branch leader. Some of these poets came to Anatolia, met with the sultan of the time, visited many cities of Anatolia, and even some of them resided in a city in Anatolia upon the sign of Abdurrahman Hâlis Efendi and served at the forefront of revival and development activities, leaving deep traces in the memory of the city. The subject of our paper is the poets who were born in Kirkuk, which is among the cities such as Bursa, Istanbul, Bosnia and Crete, where the Qadiri sect was influential in the literary sense, and who wrote Turkish poetry after being raised in the Qadiri sect during the Ottoman period, and their contributions to Turkish Sufi poetry. In the paper, information will be given about the Qadiri environment in Kirkuk, and after presenting the biographies and examples of the poems of the poets subject to review, the contributions of these poets to our Sufi poetry will be mentioned. In the conclusion section, a general evaluation will be made based on all this information.
Keywords: Kirkuk, Sufi Poetry, Qadiriyya

Giriş

Tasavvuf tarihinde; yaygın ve kurumsal niteliğe sahip, süreklilik arz eden tarikat olma özelliği kazanmış ilk tasavvufî oluşumlar 13. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında, Ahmed-i Yesevî'ye (öl. 562/1166) nis-

bet edilen Yeseviyye, daha çok Orta Asya'da ve Türkler arasında; Ahmed er-Rifâî'ye (öl. 578/1182) nisbet edilen Rifâiyye, Ortadoğu'da ve Araplar arasında; Abdülkâdir-i Geylânî'ye (öl. 561/1166) nisbet edilen Kâdiriyye ise başta Irak olmak üzere İslâm dünyasının hemen her tarafında yayılmıştır. Kâdiriyye'nin kısa sürede geniş bir alana yayılmasında, Abdülkâdir-i Geylânî'nin çok sayıda çocuğunun olması ve çocuklarının babalarının mânevî mirasına sahip çıkmaları ve bu mirası sürdürmeleri önemli bir etken olmuştur. Bunun yanında Abdülkâdir-i Geylânî'nin çocuklarının ve torunlarının Geylânî'nin vefatından sonra farklı bölgelere göç etmiş olmalarının da tarikatın yayılmasındaki etkisi büyüktür. Mesela, Abdülkâdir-i Geylânî'nin Mûsâ isimli oğlu Şam'a gitmiş, oradan Mısır'a geçmiş, tekrar Şam'a dönerek orada vefat etmiştir. Bu sebeple, Suriye bölgesinde yaşayan Kâdirî şeriflerinin soyu Mûsâ'ya ulaşır. Mısır'a göç edip orada vefat eden Îsâ isimli oğlu, Mısır Kâdirî şeriflerinin; Sincar'a yerleşen Abdülazîz, Bağdat Kâdirî şeriflerinin; Vâsıt'ta ölen İbrâhim isimli oğlu ise Fas, Merakeş, Tıtvân, Vehrân, Tanca, Rabat gibi Mağrib şehirlerindeki Kâdirî şeriflerinin atasıdır.[2] Bu örnekleri başka bölgeler için de çoğaltmak mümkündür. Kâdirî tarikatının Kerkük bölgesi ile tanışması ilk dönemde yani henüz Abdülkâdir-i Geylânî'nin yaşadığı 12. yüzyılda olmuştur. Hiç şüphesiz, bunda Kerkük bölgesinin Bağdat'a yakın oluşunun etkisi vardır. Ancak, tarikatın Kerkük ve havalisinde tanınmasında rolü bulunan şahıslar hakkında kaynaklarda kesin bir bilgi yoktur. Bu noktada, Kerkük bölgesinden Bağdat'taki medreselere tahsil için gidenlerin burada Kâdiriyye hakkında bilgi edindikten veya tarikata intisap ettikten sonra Kerkük'e dönüp tarikatı burada temsil etmiş olabilecekleri şeklinde bir tahminde bulunmak mümkündür.[3]

Kâdiriyye'nin Kerkük'te edebî bir muhit oluşturması ve oluşan bu muhit içerisinde Türkçe şiir yazan mutasavvıf şairlerin yetişmesi, 19. yüzyılda ve Şeyh Abdurrahman Hâlis Talebânî (Kerkükî) (öl. 1275/1858) döneminde mümkün olabilmiştir. Kerkük'teki Kâdirî Tekkesinin üçüncü postnişini olan Abdurrahman Hâlis Efendi'nin kendisi de bir şairdir ve çevresinde oldukça etkili, nüfuzlu bir şahsiyettir. Kâdirî tarikatına mensup Kerküklü şairlerin biyografilerini ve Türk tasavvuf şiirine katkılarını konu edindiğimiz çalışmamızda yer verdiğimiz şahısların tamamı Abdurrahman Hâlis Efendi'nin

---

[2] Nihat Azamat, "Kādiriyye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2001), 24/131-132.

[3] Abdulcebbar Kavak, "Kādiriyye'nin Şehrizor Bölgesinde Yayılışı", *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* 36 (Şubat 2015), 53.

muhitinde yetişmiş kimselerdir. Biyografilerini vereceğimiz şairlerden ikisi, Abdurrahman Hâlis Efendi'nin oğlu; biri ise kardeşidir.

1. Kerküklü Kâdirî Şairler

1.1. Hâlis (öl. 1275/1859)

İsmi Abdurrahman Hâlis'tir. 1212/1797 yılında Kerkük'te dünyaya gelmiştir. Babası Şeyh Ahmed, dedesi ise Zengene aşireti reislerinden Yusuf Ağa'nın oğlu Molla Mahmud Efendi'dir. Molla Mahmud Efendi, bir müddet Kerkük'ün Talebân köyünde bulunduğu için "Talebânî" nisbesiyle tanınmış, ahfâdı da bu nisbeyi soyadı olarak kullanmıştır.[4] Ailenin Kâdirî tarikatına intisabı da Molla Mahmud Efendi ile olmuştur. Tahsil görmüş, aydın görüşlü, her zaman ilimle meşgul olan ve talebe yetiştirmeye gayret eden bir insan olan Molla Mahmud Efendi, Kerkük'e bağlı Tekke köyünde mûkim olduğu sıralarda Hindistan'dan Irak'a gelen Kâdirî Şeyhi Ahmed-i Hindî ve iki arkadaşını Tekke köyündeki evinde misafir eder. Bu vesileyle aralarında geçen ilmî sohbetler neticesinde Molla Mahmud Efendi, Şeyh Ahmed-i Hindî'nin bilgisine ve ahlâkına hayran olur. Onu birkaç ay evinde ağırladıktan sonra kendisine intisap ederek Kâdirî tarikatına intisap eder.[5] Çevresi tarafından sevgi ve saygı gören Molla Mahmud Efendi'nin 1215/1800 yılında vefatından sonra yerine oğlu Şeyh Ahmed Talebânî geçer. Hayatının bir bölümünü Talebân'da büyük bölümünü ise Kerkük'te ilim ve irşad faaliyetleriyle geçiren Şeyh Ahmed Talebâni, 1257/1841 yılında vefat eder.[6]

Tasavvuf ikliminde böyle köklü bir aileye mensup olan Abdurrahman Hâlis Efendi, ilk tahsilini Kerkük'te tamamladıktan sonra Süleymaniyeli Şeyh Kâk Ahmed Berzencî'nin yanında medrese tahsiline başlamıştır. Ardından Bağdat'a giderek Şeyh Abdurrahman Ruzbihânî'den ve Bağdat'ın diğer tanınmış âlimlerinden dersler alarak tahsilini tekmil etmiştir. Bu şekilde ilmî icazetini alan Abdurrahman Hâlis Efendi, Kerkük'e dönmüş ve babasının yanında hizmete başlamıştır. İlmî ve edebî sahadaki kabiliyeti 1231/1816 yı-

---

[4] Bursalı Mehmed Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, 1/69; Osmanzâde Hüseyin Vassâf, *Sefîne*, 2015, 1/139; İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, 1/537; Suphi Saatçi, "Hâlis", *Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ts.); İsa Çelik, "Kâdiriyye Tarikatı Hâlisiyye Şubesinin Kurucusu Şeyh Abdurrahman Hâlis Kerkükî", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 38 (2008), 160.

[5] Çelik, "Kâdiriyye Tarikatı Hâlisiyye Şubesinin Kurucusu Şeyh Abdurrahman Hâlis Kerkükî", 160; İsa Çelik, "Talebânî, Abdurrahman Hâlis", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2019), 2/575.

[6] Çelik, "Kâdiriyye Tarikatı Hâlisiyye Şubesinin Kurucusu Şeyh Abdurrahman Hâlis Kerkükî", 161.

lında henüz on dokuz yaşındayken Şeyh Ali Nur Bahşî'nin yazdığı Arapça *Behçetü'l-Esrâr* isimli, Abdülkâdir-i Geylânî'nin menkıbelerini mahfuz eseri, Türkçeye eksiksiz bir şekilde tercüme etmesinden anlaşılan Abdurrahman Hâlis Efendi, mutasavvıf şahsiyetini de mensubu olduğu Kâdiriyye tarikatının Hâlisiyye kolunun[7] kurucusu olarak taçlandırmıştır.[8] Mensubu olduğu tarikat nedeniyle "Kâdirî"; aile kökeni dolayısıyla "Talebânî" nisbelerini kullanmıştır. Tasavvuftaki lakabının ise "mufevvezbillah" (Allah'a tevekkül eden) olduğunu bizzat kendisi şiirlerinde ifade etmiştir.[9] Bunların yanı sıra tarikatta şube kurucusu olması dolayısıyla "Ziyâeddîn" lakabıyla da anılmaktadır. Babasının vefatından sonra Kerkük'teki "Talebânî" ya da "Gavsiyye Tekkesi" olarak bilinen tekkenin meşihat makamına geçen Abdurrahman Hâlis Efendi, tekkeye tek minareli bir cami yaptırmıştır.[10] Etkili ve sevilen kişiliğiyle tarikatın nüfûzunun Kerkük'ün dışında Irak'ın birçok şehir ve kasabalarında, Anadolu'nun birçok yöresinde etkin olmasını sağlayan Abdurrahman Hâlis Efendi, 1275/1858 yılında Kerkük'te vefat etmiştir. Kabri Kerkük'teki tekkenin haziresindedir.[11]

"Şâh-ı iklîm-i velâyettir gürûh-ı Kâdirî
Râh-ı aşkda zü'l-kerâmettir gürûh-ı Kâdirî

Cümle erbâb-ı tarîkat bülbül-i şûrîdedir
Anlara bağ-ı letâfettir gürûh-ı Kâdirî

Dâmenin tutmuş bular Sultân-ı Abdülkâdir'in
Mazhar-ı lutf u hidâyettir gürûh-ı Kâdirî

7 Hâlisiyye kolu ile ilgili bilgi için bk. "Hâlisiyye Kolu", *https://www.muridan.com/hlisiyye-kolu_h256.html*, ts. (Erişim 19 Temmuz 2023).

8 Çelik, "Kâdiriyye Tarikatı Hâlisiyye Şubesinin Kurucusu Şeyh Abdurrahman Hâlis Kerkükî", 162; Çelik, "Talebânî, Abdurrahman Hâlis", 2/575.

9 Haydârîzâde İbrâhîm, "Şeyh Abdurrahman Hâlis Talebânî", *Tasavvuf Cerîde-i Usbuîyyesi* 4 (1329), 5; Fasih Dinç, "Kerkük ve Çevresinde Şeyh Abdurrahman Talabani'nin Toplumsal Nüfuzu", *1.Uluslararası Zap Havzası Uleması Sempozyumu* (Hakkari: Hakkari Üniversitesi Yayınları, 2018), 1/702.

10 Saatçi, "Hâlis", 160.

11 Bursalı Mehmed Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, 1/37; Osmanzâde Hüseyin Vassâf, *Sefîne*, 2015, 1/140; İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, 3/537; Terzibaşı, *Kerkük Şairleri*, 2/235-236; Çelik, "Kâdiriyye Tarikatı Hâlisiyye Şubesinin Kurucusu Şeyh Abdurrahman Hâlis Kerkükî", 165; Saatçi, "Hâlis"; Çelik, "Talebânî, Abdurrahman Hâlis", Ek 2./576; Hakan Yekbaş, "Hâlis, Şeyh Abdurrahman Hâlis Talebânî", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2014 (Erişim 3 Ağustos 2023).

Gavs-i Muhyi´d-dîn ihya eylemiş dîn-i nebî
Revnak-ı dîn-i risâlettir gürûh-ı Kâdirî

Küntü kenzen kapısını men aref miftâh ile
Fetheden şâh-ı velâyettir gürûh-ı Kâdirî

Dâhil ol var ol gürûha bî-teemmül Hâlisâ
Sâhib-i emn ü emânettir gürûh-ı Kâdirî"[12]

1.2. Hâkî (öl. 1275/1859)

Asıl adının "Mehmed" veya "Hüseyin" ya da "Mehmed Hüseyin" olduğu sanılmaktadır. Kerkük'te doğmuştur. Ne zaman doğduğu bilinmemektedir. Babasının adı Ahmed'dir. Kerkük'ün Musalla Mahallesi sakinlerinden olan Hâkî, yaşadığı bölgede ve halk arasında "On İki İlim Molla" diye tanınan icazetli âlimlerdendir. Dolayısıyla buradan, kendisinin hayatının bir kısmında hocalık yaptığını söylememiz mümkündür. Kerkük ve civarının tanınmış Kâdirî şeyhlerinden Abdurrahman Hâlis Kerkükî'ye intisap ederek sülûkunu tamamlamıştır. Mûsiki makamlarına dair bilgisi bulunan Hâki, dergahlardaki zikir meclislerinde bu sanatını icra etmiştir. Samimi bir kişiliğe sahip olan şair, çok sevdiği Şeyh Abdurrahman Hâlis Kerkükî'nin vefat yılı olan 1275/1859'da vefat etmiş ve Kerkük'te bulunan Musalla Kabristanına defnedilmiştir.[13]

"*Selâmet gülşeninin bir gül-i handânıdır Hâlis*
Fesâhat bağçesinin bülbül-i nalânıdır Hâlis

Tarik-i Kâdirî revnak-nümâdır rûy-ı dünyâda
Gülistân-ı zamanın nergisi reyhânıdır Hâlis

Tarikat tahtanın şahı şerî'at burcunun mâhı
Hakikat mührünün mutlak dür-i galtânıdır Hâlis

---

[12] Şeyhü'ş-Şüyûh Şeyh Abdurrahmân Kuddise Sırruhû, *Divan* (İstanbul: Rıza Efendi Basımhânesi, 1284), 64.

[13] Atâ Terzibaşı, *Kerkük Şairleri* (İstanbul: Ötüken Yayınları), 3/103-104; Suphi Saatçi, "Hâkî", *Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ts.); Beyhan Kesik, "Hâkî, Muhammed Hüseyin, On İki İlim Molla", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2014 (Erişim 9 Ağustos 2023).

Kemâlâtı dü 'âlemde bulubdur feyz-i Rahmân'ı
Ma'ârif dürrünün bir Rüstem-i meydânıdır Hâlis

O Muhyiddîn-i Geylânî anı himmet nümâ etmiş
Cihâna menba'-ı eltâfiyle ihsanıdır Hâlis

Ser-â-ser bil Irak'ın derdinin dermanıdır Hâkî
Derâviş-i fakirin cân ile cananıdır Hâlis"[14]

1.3. Âlî (öl. 1301/1884)

Asıl ismi Mehmet'tir. 1219/1805 yılında Kerkük'te doğdu. Babası Ahmet Paşa isminde bir zattır. İlk eğitimini babasından ve onun çevresinden gören Mehmet Efendi, küçük yaştan itibaren tasavvufa ilgi duymuş ve sülûkunun buluğa ermesiyle birlikte başladığını *Tenbîhü''s-Sâlikîn*[15] isimli eserinde bizzat kendisi ifade etmiştir. On beş yaşındayken rüyasında gördüğü ve terbiyesinin kendisine tevdi edildiğini beyan eden Kerküklü Kâdirî Şeyhi Abdurrahman Hâlis Kerkükî'ye (öl. 1275/1858) intisap etti. Şeyhi, çalışkanlığından dolayı ismini "Mûr Ali" olarak değiştirdi. Yedi sene boyunca şeyhinin hizmetinde bulunan ve seyrisülûkunu ikmal etmeye çalışan Mûr Ali Efendi'nin ilme olan istidadından dolayı şeyhi Abdurrahman Hâlis Efendi onu, kendisinin serhalîfelerinden Mehmed Efendi'nin ilim halkasına dâhil etti. Mehmet Efendi'nin gözetimi altında iki yıl daha şer'i ilimleri tahsil eden Mûr Ali Efendi, burada birtakım tasavvufî eserleri okudu. İki seneden sonra Abdurrahman Hâlis Efendi, Mûr Ali'yi Kerkük'e yakın bir mesafedeki Rejav köyünde dergâhı bulunan Ahmet Şah'ın hizmetine gönderdi. Ahmet Şah'ın tekkesine iki yıl ekmek toplayarak hizmet eden Mûr Ali Efendi'ye şeyhi Abdurrahman Hâlis Efendi bizzat hırka giydirdi ve Sivas'a oradaki halkı irşad için gönderdi.[16] Meşakkatli bir yolculuktan sonra Sivas'a ulaşan Mûr Ali Efendi, birkaç gün Sivâsî dergâhında misafir kaldıktan sonra 1270/1854 senesinde Çayırağzı'nda dergahını kurdu ve orada Kâdirî usülüne göre irşad faaliyetlerine başladı. Tarikat hizmetlerini Tokat, Amasya, Kayseri gibi çevre illerde de sürdürmeye çalışan Mûr Ali, 1862-1865 yılları arasında muhibbânının daveti üzerine gittiği Amasya'da şehrin valisi Ziyâ Paşa ile görüştü. Araların-

[14] Terzibaşı, *Kerkük Şairleri*, 2/104-105.

[15] Mücahit Kıbrıs, *Mûr Ali Baba ve Tenbîhü's-Sâlikîn isimli eseri: Metin ve İnceleme* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015), 3.

[16] Kıbrıs, *Mûr Ali Baba ve Tenbîhü's-Sâlikîn İsimli Eseri: Metin ve İnceleme*, 5; Terzibaşı, *Kerkük Şairleri*, 2/218.

da yakın bir dostluk oluştu.[17] Hatta Ziyâ Paşa, Mûr Ali'ye ithâfen iki şiir yazdı. Bu şiirler *Külliyat-ı Ziya Paşa*[18] adlı eserde mündemiçtir. 1880'de Sivas valiliğine atanan ve Mûr Ali Efendi'nin muhiplerinden olan Hasan Rıfat Paşa (öl.1318/1901) her cuma kendisini ziyaret etti ve zaman zaman onun manevî nüfuzuna ihtiyaç duydu. Bir ziyaretinde, vilayet yollarının yapımı için kendisinin yardımını rica eden Hasan Rıfat Paşa'yı kırmayan Mûr Ali Baba, Sivas/Kepçeli meydanında halkı ikna edici bir konuşma yaptı ve ilk kazmayı kendisi vurarak Sivas'ı Kayseri, Samsun ve Malatya'ya bağlayan yolların yapımına önemli katkılarda bulundu.[19] Yaşadığı dönemde etkili ve sevilen bir şahsiyet olan Mûr Ali Efendi, 1301/1884 senesinin mart ayında bir cuma günü vefat etti.[20] Kabri Sivas'ta Çayırağzı'nda bulunmaktadır.

"Anberîn râyihası turra-ı cânân getirir
Lutfeder bâd-ı sabâ derdime dermân getirir

Ben direm nekhet-i zülfün getir ey bâd-ı sabâ
O gider başıma sevdâ-yı perîşân getirir

Ben direm kasd ile git nâme-i dildârı getir
O gider sür'at ile katlime fermân getirir

Sabır kıl kim Âliyâ zillet için 'izzet var
Gökyüzü ebri kaçan bağlasa bârân getirir"[21]

1.4. Şeyh Abdülkâdir-i Sıddıkî (öl. 1315/1897)

Kâdirîyye'nin Hâlisiyye kolunun müesssisi Abdurrahman Hâlis Talebânî'nin halifelerindendir. Şeyh Safvet Efendi'nin[22] (öl. 1950) kayınpederidir. Abülkâdir Sıddıkî, Abdurrahman Halis Talebanî tarafından, Urfa'da irşad fa-

---

[17] Alim Yıldız, *Sivaslı Divan Şairleri* (İstanbul: Sivas Belediyesi Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü, 2017), 185; Mehmet Arslan, "Ali, Kerküklü Şeyh Mehmed Ali Nûr, Mûr Ali", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2014 (Erişim 17 Temmuz 2023).

[18] bk. Abdülhamid Ziya Paşa, *Külliyât-ı Ziya Paşa*, haz. Süleyman Nazif (İstanbul: Yeni Matbaa, 1342), 246-251.

[19] Kıbrıs, *Mûr Ali Baba ve Tenbîhü's-Sâlikîn İsimli Eseri: Metin ve İnceleme*, 12-13.

[20] Mûr Ali Baba'nın vefât yılına ait en doğru tarih budur. Nitekim bu tarihi Talip Mert arşiv belgeleri ışığında tespit etmiştir. bk. Talip Mert, "Sivas'ta Bir Kâdirî Şeyhi Mor Ali Baba", *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 19/2 (15 Aralık 2015), 148.

[21] Yıldız, *Sivaslı Divan Şairleri*, 186.

[22] Bu kişi, Urfa mebusluğu yapan Mustafa Saffet Yetkin'dir. bk. Mustafa Birol Ülker, "Yetkin, Mustafa Saffet", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2013).

aliyetleri için vazifelendirilmiştir. 1315/1897 yılında doksan bir yaşında vefat etmiştir. Hüseyin Vassâf, âlim ve ârif bir kişi olan Abdülkâdir Sıddıkî'nin Türkçe ve Farsça söylenmiş şiirlerinden oluşan bir *Divan*'ı olduğunu[23] kaydetmiş olmasına rağmen böyle bir eser bugüne kadar bulunamamıştır. Ayrıca Hüseyin Vassâf, mezkûr zâtın *Mesnevî*'nin ilk on sekiz beytine Farsça manzum bir şerh yazdığını ve *Behcetü'l-Esrar* isimli Abdülkâdir Geylânî menakıbını tercüme ettiğini ifade etmiştir.[24] Kanaatimizce bu bilgi sehven verilmiştir. Çünkü *Mesnevî*'nin ilk on sekiz beytine Farsça manzum şerh yazan ve *Behcetü'l-Esrâr*'ı Türkçeye tercüme eden kişi Abdülkâdir Sıddıkî'nin şeyhi Abdurrahman Hâlis Talebânî'dir. Dolayısıyla burada bilgi aktarımında bir yanlışlık yapılmıştır.

1.5. Fâiz (öl. 1315/1897)

İsmi Abdülkâdir'dir. Şeyh Abdurrahman Hâlis Talebânî'nin ikinci oğludur. 1250/1834 yılında Kerkük'te doğmuştur. Kendisi gibi önemli bir şair olan kardeşi Şeyh Rızâ Talebânî'den dört yaş büyüktür. Kerkük'te medrese tahsili gören Abdülkâdir Efendi; Türkçe, Kürtçe, Farsça ve Arapçayı bu dillerde şiir yazacak derecede öğrenmiştir. Çocukluğundan itibaren, babasının yanında Kâdirî tarikatının adap ve erkânıyla yetişen Abdülkâdir Efendi, zamanını ekseriyetle ibâdetle geçirmiş, diğer zamanlarında ise edebiyatla iştigal etmiştir.[25] Kerkük'te bulunan Kâdiri tekkesindeki odasında taliplere ilim öğreten ve tekke işlerinde hizmet eden Abdülkâdir Efendi, bir ara Mûr Ali Efendi'nin oğlu şair Gulâmî'ye[26] (öl.1303/1886) *Kitab-ı Perişan*'dan ders okutmuştur. Hüseyin Vassâf'ın bildirdiğine göre, aşıkâne inceliklerle, güzel ifadelerle süslü ve edebiyata ilgisi olanları meftun edecek derecede şiirler yazan bir şair[27] olan Abdülkâdir Efendi 1315/1897 yılında Kerkük'te vefat etmiştir.[28]

"Ne kesb-i mal içün sa'y ü ne câhe rağbetim vardır
Kanaat çok yaşasun sayesinde râhetim vardır

---

23 Osmanzâde Hüseyin Vassâf, *Sefîne*, I/142.
24 Osmanzâde Hüseyin Vassâf, *Sefîne*, I/142.
25 Terzibaşı, *Kerkük Şairleri*, 2/260; Suphi Saatçi, "Fâiz", *Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ts.); Mehmet Arslan, "Fâ'iz, Abdülkâdir Fâ'iz Talebânî", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2014 (Erişim 12 Temmuz 2023).
26 Mûr Ali Baba'nın oğlu.
27 Osmanzâde Hüseyin Vassâf, *Sefîne*, 1/142.
28 Terzibaşı, *Kerkük Şairleri*, 2/260; Arslan, "Fâ'iz, Abdülkâdir Fâ'iz Talebânî".

Yok ise genc-i mâlım hükümrân-ı mülk-i irfanım
Sevâd-ı a'zâm fakriyle kenz-i vahdetim vardır

Şikeste kâsemi hân-ı şaha vermem kâsemde
Taâm-ı emıı ü asâyîş gibi bir nimetim vardır

Perîşân-ı rüzgâr u nâtuvan isem de dilşâdım
Bu haletlerle çeşm ü zülf-i yâre nisbetim vardır

Reîs-i meclis-i rindân isem meyhanede n'ola
Emektarım o bâb-ı âl-îye çok hizmetim vardır

Kader âhir beni sevk etdi iklim-i hârâbata
Ne çâre ol yerin suyunda elbet kısmetim vardır

Hevâ u hırs u nefse eki ü şürbe Fâizâ kulsun
Utan bunca esaretle deme hürriyetim vardır"[29]

1.6. Sâlih (öl. 19.yy?)

Asıl ismi Mehmed Sâlih Talebânî'dir. Kerkük'te doğmuştur. Babası Şeyh Ahmed Talebânî'dir. Mehmed Sâlih, meşhur mutasavvıf Şeyh Abdurrahman Hâlis Talebânî'nin kardeşidir. Mütekâmil ve etkili bir mürşit olduğu ifade edilen Mehmed Sâlih, Şeyh Abdurrahman Hâlis tarafından Kerkük'te bulunan Hindîler Camii'nde halkı irşad etmesi maksadıyla görevlendirilmiştir. Hayatını bu camide talipleri irşad ederek ve halka yol göstererek geçiren Mehmed Sâlih Efendi bilinmeyen bir tarihte vefat etmiştir. Kerkük'te bulunan Kâdirî tekkesindeki aile kabristanına defnedilmiştir.[30] Mehmed Sâlih Efendi'nin, Şair Nâbî'nin Şeyh Abdülkâdir-i Geylânî hakkında söylemiş olduğu şiire yazdığı tahmisinden başka şiirlerine henüz rastlanmamıştır.

"Mahv edip savlet-i şîr-i feleki satvet-i şeyh
Lerzişe hey'et-i çarhı getirip heybet-i şeyh
Ser-te-ser kevni tutup debdebe-i şöhret-i şeyh
Derbânında sipihrin çalınır nevbet-i şeyh
Çarha güncîde değil dâire-i devlet-i şeyh

---

29 Saatçi, "Fâiz".

30 Terzibaşı, *Kerkük Şairleri*, 2/257; Hakan Yekbaş, "Sâlih, Şeyh Mehmed Sâlih Talebânî", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2014 (Erişim 5 Ağustos 2023).

Nola çerh etse fedâ başına mihr u mâhın
Cem ü kayser ola şâyân-ı hadem-i dergâhın
Yüz sürüp nola ayağına o şâhenşâhın
Fahrdır gerdenine cümle-i ehlullâhın
Kadem-i meymenet endûhte-i izzet-i şeyh"[31]
(…)

1.7. Şükrî (öl. 19.YY)

İsmi Abdî'dir.[32] "Seyyid Şükrî" ve "Baba el-Kâdirî" olarak da bilinmektedir. Babası Seyyid Abdullah isimli bir kimsedir.[33] Hz. Peygamber soyundan gelen bir aileye mensuptur. Bu durumu şiirlerinde dile getirmiştir.[34] Abdî Efendi, 1201/1786-87 yılında Kerkük'te doğmuştur. Tahsil hayatı hakkında bilgi yoktur. Fakat şiirlerinde yer verdiği âyet ve hadis iktibasları; dinî konularda göze çarpan bilgisi, Fuzûlî, Nâbî gibi şairlerin şiirlerine olan vukûfiyeti, Hâfız'a tahmisler yazacak seviyedeki Farsça bilgisinin yanı sıra, şiirlerinde kullandığı Arapça tabirler onun bir medrese eğitiminden geçtiğini düşündürmektedir.[35] Tasavvuf kültürünün yoğun olarak yaşandığı bir ortamda yetişen şair, yirmili yaşlarındayken Kerkük'teki Kâdirî tarikatına intisap etmiş ve ömrünü bir Kâdirî dervişi olarak sürdürmüştür. 1231/1816 yılında hacca gitmiş, bu vesileyle Siverek, Şam, Kahire gibi şehirlerde ve ayrıca Ezher külliyesinde itikafa girmiştir. Bu şehirlerin dışında sekiz kez İstanbul'a gittiğini şiirlerinde ifâde eden Abdî Efendi; Bağdat, Musul, Halep, Tartus, Tel Afer, Humus, Tanta şehirlerinin yanı sıra Anadolu'da Mardin, Urfa, Diyarbakır, Amasya, Tokat, Eğin[36] ve Doğu Beyazıt'ı ziyaret ettiğini ve bunların dışında Yemen'e kadar seyahat ettiğini şiirlerinde dile getirmiştir.[37] 1265/1848-49 yılında yaptığı bir İstanbul seyahati sırasında devrin padişahı Sultan Abdülmecid (öl. 1277/1861) ile görüştüğünü bildiren[38] Abdî Efendi'nin vefat tarihine yönelik bilgi mevcut değildir. Molla Sâbir, onun Dakuk'ta bulunan

---

31 Terzibaşı, *Kerkük Şairleri*, 1/2258.
32 Yağız Yalçınkaya, "XIX. Asır Kerkük Şuarasından Seyyid Şükrî ve Dîvânı", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten* 68 (01 Aralık 2019), 117.
33 Yağız Yalçınkaya, "Molla Sabir'in Kardaşlık Dergisinde Tefrika Edilen 'Kerkük Şairleri' İsimli Eseri", *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi* 8/20 (2021), 82.
34 Yalçınkaya, "XIX. Asır Kerkük Şuarasından Seyyid Şükrî ve Dîvânı", 120.
35 Yalçınkaya, "XIX. Asır Kerkük Şuarasından Seyyid Şükrî ve Dîvânı", 122.
36 Erzican'ın Kemaliye ilçesinin eski ismidir. Bk. Kemaliye, "T.C. Kemaliye Kaymakamlığı" (Erişim 31 Temmuz 2023).
37 Yalçınkaya, "XIX. Asır Kerkük Şuarasından Seyyid Şükrî ve Dîvânı", 124.
38 Yalçınkaya, "Molla Sabir'in Kardaşlık Dergisinde Tefrika Edilen 'Kerkük Şairleri' İsimli Eseri", 82.

Câbir el-Ensârî'nin[39] (öl.78/697) türbesinde türbedâr olduğunu ifade etmiştir ancak yaptığımız araştırmalarda Dakuk'ta böyle bir türbenin varlığına rastlayamadık. Bahsedilen türbenin, bugüne kadar ulaşmamış makam hüviyetindeki bir yapı olabileceğini düşünüyoruz.

"Dirigâ şehr-i Kerkük içre bir dîvâne ben kaldım
Erişdi herkes öz maksûduna bî-hâne ben kaldım
Bin ik'yüz elli dört târihinde halk olup tebdîl
İçen 'aşkın şarâbından hemân mestâne ben kaldım
Mecâzî 'aşk ile buldum sadâkat tarf-ı 'aşk içre
Hezârân şükr lillâh dehride merdâne ben kaldım
Bulur her vaktide bir havl be-ser pîr-i mugân elbet
Bugün mansûrveş ber-dâr olan rindâne ben kaldım
Bugün Şükrî perîşânam beni şetm eylemez 'âlem
Nasîbim güldü mü bilmem neden handâne ben kaldım"[40]

1.8. Tabiboğlu (öl. 1324/1906)

Asıl ismi Abdullah'tır. Kerkük Kalesi'nde, Meydan Mahallesi'nde doğmuştur. Babası Tabip Hacı Mahmud Efendi'dir. Abdullah Efendi'nin babası tabip olduğu gibi dedeleri de tabip veya bilgin kimselerdir. Kerkük Kalesi'ndeki Meydan Mahallesi'nde gündüzleri hastaları tedavi eden, geceleri ise ibadetle meşgul olan Abdullah Efendi çevresinde ahlâklı bir insan olarak tanınmış ve sevilmiştir. Buna rağmen 1280/1863 yılında garez erbabı kimseler tarafından iftiraya uğramış, yirmi bir ay hapsedilmiştir. Bu esnada işkencelere maruz kalmıştır. 1324/1906 senesinde bütün ömrünü geçirdiği Kerkük'te vefat etmiş ve buraya defnedilmiştir.[41]

"Nedir ey baẖt-ı tegâfül bu girân-bâr sana
Bulmadın menzil-i ihdâ bu yeter ʿâr sana

---

39 Hakkında bk. M. Yaşar Kandemir, "Câbir b. Abdullah", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 1992).

40 Yağız Yalçınkaya, *Kerküklü Seyyid Şükrî Dîvânı (Notlandırılmış metin-inceleme)* (İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Doktora Tezi, 2019), 339.

41 Terzibaşı, *Kerkük Şairleri*, 3/33-34; Suphi Saatçi, "Tabiboğlu", *Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ts.); Beyhan Kesik, "Tabîboğlu, Abdullah", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2014 (Erişim 13 Ağustos 2023); Yalçınkaya, "Molla Sabir'in Kardaşlık Dergisinde Tefrika Edilen 'Kerkük Şairleri' İsimli Eseri", 84.

Eşk-i çeşmin akıdıb şarṭ-ı vuḍû eylemedin
Ki ilk yevmiye şu ḳılmadı îşâr sana

Görem ey rind-i ḥakîḳat seni irşâd olasın
Ḥarem-i Kaʿbe ola manzar-ı dîdâr sana

Ṣalmam elden kerh-i zülf-i nigârı zâhid (?)
Yüri var tesbih ile rişte'-i zünnâr sana

Ṣubḥ u şâm eyle Ṭabîboglı tazarruʿla niyaz
Ki açılsun ḥarem-i perde'-i esrâr sana"

1.9. Rızâ (öl. 1328/1910)

İsmi Rızâ'dır. Şeyh Abdurrahman Hâlis Talebânî'nin en küçük oğludur. Şeyh Rızâ Talebânî olarak bilinen şair, 1254/1832 yılında Kerkük şehrinin Bulak Mahallesi'nde dünyaya geldi.[42] Rıza Efendi, okuma yazmayı ve Farsçaya yönelik ilk bilgilerini babasından öğrendi. Medrese tahsilini ise Kerkük'te mûkim oldukları muhit olan Bulak Mahallesi âlimlerinden Seyyit Mehmet Efendi ve yine Kerkük ve çevresinin tanınmış hocalarından Hilmizâde Hacı Saîd Efendi'nin yanında ikmâl etti. Yaşadığı dönemin tahsil hayatının bir gereği olarak Arapça, nahiv, sarf, mantık, bedî ve beyân gibi ilimlerden behresini aldı. Babası Şeyh Abdurrahman Hâlis Efendi hayattayken İstanbul'a geldi ve burada iki yıl kaldıktan sonra Kerkük'e dönerken Musul ile Erbil arasındaki bir bölgede babasının vefat haberini aldı. Bir müddet Kerkük'te kaldı fakat babasının yerine meşihat makamına geçen kardeşi Şeyh Ali ile geçinemediğinden onu bir şiirle hicvetti ve oradan ayrıldı. 1304/1886 senesinde ikinci defa İstanbul'a gitmek üzere yola çıktı. Bu vesileyle Suriye, Mısır ve Hicaz'ı dolaştı. İstanbul'a vardığında Yusuf Kâmil Paşa'nın[43] (öl. 1293/1876) konağında ağırlandı. Bu konakta kaldığı sırada, tanınmış şair ve yazarlarla görüştü. Namık Kemal ve Ziyâ Paşa ile de tanışarak onlarla edebî musahabelerde ve tartışmalarda bulundu. İran Şâhı Nâsirüddin Kâcar'ın İstanbul'a gelişi münasebetiyle kendisine Farsça bir kaside sundu ve karşılığında şahtan birçok kıymetli mükâfatlar aldı. Bunun dışında, bir vesileyle İstanbul'da

---

[42] Bursalı Mehmed Tahir, şairin Süleymaniye'ye bağlı Baziyan'da doğduğunu kaydetmiştir. Fakat bu bilgi doğru değildir. bk. Bursalı Mehmed Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, 2/411.

[43] bk. Süleyman Beyoğlu, "Kâmil Paşa, Yûsuf", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2001).

bulunan Mısırlı Prens Mustafa Fâzıl Paşa'ya ve Ahmet Paşa'yla iyi münasebetler kurdu ve kendilerine sunduğu kasidelerle onların teveccühlerine mazhar oldu. Kabına sığmayana bir kişiliğe sahip olan şair, can yakıcı hicivlerinden dolayı fukara tertibinden beş yüz kuruş maaş bağlanarak 1291/1874 yılında İstanbul'dan uzaklaştırılarak memleketi Kerkük'e gönderildi. Kerkük'e dönünce geçimini ziraatla sağlamaya çalıştı. 1318/1900 yılında kardeşi Şeyh Ali Efendi tarafından Bağdat'taki Meydan Mahallesi'nde bulunan Kâdirîler Tekkesi'ne postnişin olarak tayin edildi ve Bağdat'a giderek oraya yerleşti. Vefatına kadar Bağdat'ta kalan Şeyh Rızâ Efendi, kronik dizanteri hastalığına yakalandı ve 1328/1910 senesinde Bağdat'ta vefat etti. Bağdat'ta Abdülkâdir-i Geylânî'nin türbesinin bulunduğu bölgeye defnedildi.[44]

"Mu´tedil gitmez havası ki soğukdur ki sıcak
Nâ-muvâfıkdır mizâcı ehline benzer 'Irâk
Bu 'Irâkın halkını Haccâc ıslâh itmedi
Her tarafdan milletin kanın iderdi inhirâk
Hak Te'âla taksîm itmişdir nifâkı on yere
Tokuzun virmiş 'Irâkın ehline bi´l-ittifâk
Gice gündüz çalışır kesbinde bulmaz izdiyâd
Kîsesi boş karnı aç başı açık yalın ayak
Muhtelif âb u havâsı derdi çokdur rızkı az
Râhat istersen eğer hâk-i 'Irakdan ol uzak
Zengîni sekrân gibi miskîni sergerdân gezer
Bâtılı tasdîk iderken hak söze virmez kulak
Bu 'Irâkın toprağında su gibi altun akar
Su kenârında susuz halka suyu olmuş yasak"[45]

2. Kerküklü Kâdirî Şairlerin Türk Tasavvuf Şiirinde Katkıları

Yukarıda biyografilerine yer verdiğimiz Kerküklü Kâdirî şairlerin Türk tasavvuf şiirine yaptıkları önemli katkıları, isimlerden hareketle kronolojik bir sıra ile anlatmaya çalışacağız.

---

[44] Bursalı Mehmed Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, 2/411; İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, 3/1477; Terzibaşı, *Kerkük Şairleri*, 2/295-296-297; Mehmet Arslan, "Rızâ, Şeyh Tâlibânî, Kerküklü", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2014 (Erişim 18 Temmuz 2023).

[45] Jumaa Qadir Mohammed Mohammed, *Şeyh Rızâ Talebânî'nin Türkçe Şiirleri (hayatı, edebî kişiliği, eserleri, inceleme, gramer ve sözlük)* (Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013), 33.

Şeyh Abdurrahman Hâlis Talebânî, edebiyata ilgili olan ve "Hâlis" mahlasıyla Türkçe, Arapça, Farsça şiirler kaleme alan bir zâttır. Yazdığı tasavvufî muhtevalı şiirlerle Kerkük ve çevresinde hem yaşadığı dönemde hem de vefatından sonra yetişen şairler üzerinde derin izler bırakmıştır. Şiirlerinin hemen hepsi tasavvufî muhtevâlıdır ve edebî açıdan göz ardı edilemeyecek derecede kıymetlidir. Abdurrahman Hâlis Efendi'nin hakkındaki kaynaklar, şiir tekniği açısından kudretli bir şair olduğunda müttefiktirler.[46] Onun şiirleri okunduğunda, Hâfız ve Fuzûlî gibi büyük şairlerin; Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî gibi sûfilerin tesiri altında kaldığı görülmektedir. Kendisi, Fuzûlî'nin birkaç şiirini tahmis etmiştir fakat kendi yazdığı şiirleri edâ ve üslup bakımından tahmislerinden daha güzeldir. Abdurrahman Hâlis'in 1250/1834 yılında telif ettiği Türkçe, Farsça şiirlerinden oluşan *Dîvân*'ının[47] yanında; *Mesnevî*'nin ilk on sekiz beytini Farsça olarak nazmen şerh ettiği *Kitâbü'l-Ma'ârif fî Şerh-i Mesnevî-i Şerîf*[48], *Manzûme-i Ehl-i Beyt*[49] ve babasının isteği üzerine kaleme aldığı Abdülkâdir-i Geylânî menakıbnâmesinin tercümesi hüviyetinde olan *Behcetü'l-Esrâr Tercümesi*[50] isimli eserleri vardır. Yaşadığı dönemde tekkesini bir edebiyat ve dinî musiki merkezi haline getiren Abdurrahman Hâlis Efendi'nin himâyesinde Molla Veli gibi usta oyuncular; Hame Pîr gibi Kerkük'ün tanınmış ses sanatçıları yetişmiştir. Şeyh Abdurrahman Hâlis Efendi'nin tekkesine başka şehirlerden gelen sanatkârlar da yine bu muhitte himâye edilmişler ve kendilerini gösterme fırsatı bulmuşlardır.

Çevresinde ve bazı kaynaklarda "Mor Ali Baba", "Mûr Ali Baba", "Morali Baba", "Nûr Ali Baba" gibi adlarla zikredilen Mûr Ali Efendi, şiirlerinde "Âli" mahlasını kullanan bir şairdir. Yazdığı şiirlerden Arap ve İran edebiyatlarına vukûfiyeti olduğu anlaşılan Mûr Ali Efendi'nin bu dillerde yazdığı birçok

---

46 Osmanzâde Hüseyin Vassâf, *Sefîne*, 1/140; İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, 3/537.

47 Hâlis Abd er-Rahmân b. Ahmed Kerkükî, *Divan*, 34 Sü-Tarlan 123/2; Şeyhü'ş-Şüyûh Şeyh Abdurrahmân Kuddise Sırruhû, *Divan*; Abdurrahman Hâlis, *Cezbe-i Aşk (Divan)* (Tahran: Âfitâb Matbaası, 1948).

48 Hâlis Abd er-Rahmân b. Ahmed Kerkükî, *Şerh-i Beyt-i Mesnevî*, 34 Sü-Tarlan 123/1; Şeyh Abdurrahman Hâlis, *Kitâbü'l-Ma'ârif fî Şerh-i Mesnevî-i Şerîf ve Min Kelâm-ı Şeyhü'ş-Şüyûh Şeyh Abdurrahman Kuddise Sırruhû* (İstanbul: Rızâ Efendi Basımhânesi, 1284). (Bu kitap *Divan*'la birlikte basılmıştır.); Mehmet Saki Çakır, "Abdurrahman Hâlis Tâlebânî Kerkükî ve Kitâbü'l-Meârif Fî Şerh-i Mesnevî-i Şerîf Eseri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 9/44 (Haziran 2016).

49 Hâlis Abd er-Rahmân b. Ahmed Kerkükî, *Manzûme-i Ehl-i Beyt*, 06 Mil Yz A 8255.

50 Seyyid Ali Nurbahş, *Behcetül Esrar (Sırların Sefası) Menakıbı Abdülkadir Geylâni*, haz. Mustafa Necâtî Ak, çev. Abdurrahman Hâlis Kerkükî (Ankara: Hilâl Yayınları, 1962); Şeyh Nureddin Ebu'l Hasan, *Menakıb-ı Abdülkâdir Geylânî/Behcetü'l-Esrar*, haz. Mustafa Necati Ak, çev. Şeyh Abdurrahman Hâlis Kerkükî (İstanbul: Kitsan Basım Yayın, 2013); Hatice Ünsal, *Abdurrahman Halis Talabani ve Behcetül-Esrar Tercümesi Adlı Eseri* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010).

şiiri ve tarih beyti olmasına karşın Türkçe şiirlerine örnek azdır.[51] Bu durumun, ana dilinin Arapça olması, Farsçayı da çok iyi bilmesine karşın Türkçeyi Sivas'a geldikten sonra öğrenmiş olmasından kaynaklandığı muhtemeldir. Buna rağmen kısa bir süre içerisinde müridleri için Türkçe olarak *Tenbîhü's-Sâlikîn*[52] isimli bir rehber kitap hazırlamış ve Türkçe şiirler yazmıştır.[53] Şiirlerinin tasavvufî mazmunlarla örülü ve kulluk muhabbetiyle yazıldığı elde mevcut birkaç Türkçe şiirinden anlaşılan Mûr Ali Efendi'nin Arapça, Farsça ve Türkçe olarak kaleme aldığı şiirleri bir divanda toplanmadığından birçoğu günümüze ulaşamamıştır. Elimizde sadece Kâdirî yolunun esaslarından ve bu yolun müntesibi olacak tâliplerin yapmaları gereken konuları anlattığı ve daha önce bahsettiğimiz mensur *Tenbîhü's-Sâlikîn* isimli eseri vardır.

Şiirlerinde "Fâiz" mahlasını kullanan Abdülkâdir Efendi, Kerkük Türkmen edebiyatı içerisinde seçkin bir yere sahiptir ve Irak Türkmen edebiyatı içinde Fuzûlî'den sonra, yerli zevk ve ahengi terennüm eden en güçlü şair sayılabilecek düzeydedir. Yazdığı şiirler tekellüften uzak ve pürüzsüzdür. Şiirlerinde yerli halkın söyleyişlerine ve deyişlerine rastlamak mümkündür.[54] Yaşadığı bölgede yaygın olan Kürtçe ve Arapça yerine sadece Türkçe ve Farsça bir divan oluşturacak kadar şiir yazan Fâiz'in sınırlı sayıda şiirleri günümüze ulaşabilmiştir. Kendisinden sonra gelen Kerküklü birçok şairi etkileyen Fâiz'in Türkçe şiirleri üzerine bir yüksek lisans çalışması yapılmıştır.[55]

Şiire yatkın bir tabiata sahip olan ve şiirlerinde "Sâlih" mahlasını kullanan Mehmed Sâlih Efendi'nin, Nâbî'nin Şeyh Abdülkâdir-i Geylânî hakkında söylemiş olduğu şiire yazdığı bir tahmisi vardır.[56]

Şiirlerinde mahlas olarak "Şükrî" ve "Seyyid Şükrî"yi tahallüs eden Abdî Efendi, yetiştiği tekke muhitinin etkisiyle olsa gerek, tasavvufî kavramlara, meşhur sûfîlerle ilgili anekdotlara ve seyrisülûk yolunda karşılaşılabilecek hallere şiirlerinde sıklıkla yer vermiştir. Devrinde vuku bulan çeşitli sosyal olaylar da şiirlerinde işlediği konular arasındadır. Şiirlerini duygu yoğunluğu yüksek, coşkun bir üslupla yazan Şükrî'nin tek eseri *Divan*'ıdır. Bu *Divan* üzerine bir doktora çalışması yapılmıştır.[57] Şükrî'nin eseri, Sultan Abdülme-

---

[51] Yıldız, *Sivaslı Divan Şairleri*, 185; Arslan, "Ali, Kerküklü Şeyh Mehmed Ali Nûr, Mûr Ali".
[52] Bk. Kıbrıs, *Mûr Ali Baba ve Tenbîhü's-Sâlikîn isimli eseri: Metin ve İnceleme*, 81-184.
[53] Kıbrıs, *Mûr Ali Baba ve Tenbîhü's-Sâlikîn isimli eseri: Metin ve İnceleme*, 8.
[54] Terzibaşı, *Kerkük Şairleri*, 2/262.
[55] Kosar Othman Hamad, *Abdulkâdir Talebânî'nin (Fâiz) Türkçe Şiirleri (İnceleme- Gramer- Sözlük)* (Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015).
[56] Yekbaş, "Sâlih, Şeyh Mehmed Sâlih Talebânî".
[57] Yalçınkaya, *Kerküklü Seyyid Şükrî Dîvânı (Notlandırılmış metin-inceleme).*

cid döneminde Doğu Anadolu ve Irak bölgesinde vuku bulan sosyal olaylarla ilgili yapılacak araştırmalar için önemli bir kaynaktır.

Şiirlerinde "Tabiboğlu" mahlasını kullanan Abdullah Efendi'nin şiirlerine sade, açık ve anlaşılır bir dil hâkimdir. Yerli halkın kullandığı kelimelere de şiirlerinde yer veren şair, bir şiirinde kendisinin kıssahân olduğunu ifade etmiştir. Kıssahânlığına delil olarak, Türkçeye tercüme ettiği *Anter Kıssası*na eklediği Türkçe doldurma gazellerini göstermek mümkündür.[58] Tasannu maksadıyla şiir yazmayan Tabiboğlu'nun mürettep *Divan*'ı[59], *Tecvîd-i Güzîde*[60] isimli eserleri vardır. Buna ek olarak, Takiyyüddîn Paşa'nın isteği üzerine meşhur *Antere* kıssasını[61] otuz cüz hacminde Türkçeye tercüme etmiş ve bu halk destanını manzumelerle de süslemiştir.[62]

Şeyh Abdurrahman Hâlis Efendi'nin oğlu olan ve hiciv sahasındaki kudreti herkes tarafından kabul edilen Rızâ Efendi, şiirlerinde ilk başlarda "Lamî" mahlasını kullanmış daha sonra ise bunu bırakarak "Rızâ" yı tahallüs etmiştir.[63] Yaşadığı dönemde Kerkük'ün "Reisü'ş-şuarâ"sı olarak mülakkab olan Rızâ Efendi; Türkçe, Arapça, Farsça ve Kürtçe şiirler yazmıştır. Rızâ Efendi, şiirdeki fıtrî kabiliyetini genelde hiciv, tezyif ve bazen de birini methetmek yolunda kullanmıştır. Bu nedenle şiirlerinin sanatlı bir söyleyişe sahip olduğunu söylemek mümkün değildir. Fakat hiciv sahasında kaleme aldığı güçlü şiirleri, güzel konuşması ve hazırcevaplığıyla Namık Kemal (öl.1305/1888) üzerinde derin tesirler bırakmıştır. Şiirlerini genellikle bilbedâhe söylemiş, o esnada yanında olanlar bu şiirleri kaydetmişlerse şiirler unutulmaktan kurtulmuştur. Kendisinin şiir söyleme tarzı bu olduğu için daha birçok şiiri kaydedilemeden zâyi olup gitmiştir.[64] Türkçe, Farsça, Arapça ve Kürtçe şiirler söylemiş olan Rızâ Efendi, bir divan tertip etmemiştir. Türkçe şiirleriyle ilgili bir kitap yayımlanmış[65] ve bir de yüksek lisans çalışması yapılmıştır.[66] Bunların dışında onun tüm şiirlerini ihtiva eden çalışmalar da yapılmıştır.[67]

---

58 Terzibaşı, *Kerkük Şairleri*, 3/35.

59 Ayşe Kübra Bekar, *Kerküklü Tabiboğlu Divanı* (Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019).

60 Bu eser, Atâ Terzibaşı'nın özel kütüphanesindedir.

61 Bk. Cemal Muhtar, "Antere Kıssası", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1991).

62 Saatçi, "Tabiboğlu"; Kesik, "Tabîboğlu, Abdullah".

63 Bursalı Mehmed Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, 2/411; Terzibaşı, *Kerkük Şairleri*, 2/295.

64 İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, 3/1477.

65 Atâ Terzibaşı, *Kerkük'lü Şeyh Rızâ ve Türkçe Şiirleri* (Kerkük: Bilgisayar Basım Evi, 2006).

66 Mohammed, *Şeyh Rızâ Talebânî'nin Türkçe Şiirleri (hayatı, edebî kişiliği, eserleri, inceleme, gramer ve sözlük)*.

67 Mustafa Şükur, *Divâni Şeyh Rızâ-yı Talebânî* (Erbil: Aras Basım Evi ve Yayınları, 2010); Mükerrem

Sonuç

Kâdirî tarikatının önemli merkezlerinden olan Kerkük'te Türkçe şiir yazan ve şiirleri tasavvuf edebiyatı içerisinde değerlendirilebilecek dokuz tane şair tespit edilmiştir. Çalışmada mezkûr şairlerin kısa biyografilerine ve Türk tasavvuf şiirine yaptıkları katkılara yer verilmiştir. Bu itibarla söz konusu şairler, Türk edebiyatına manzum ve mensur olmak üzere toplam 10 eser kazandırmışlardır. Bu eserlerin sadece bir tanesi Farsça yazılmıştır. Söz konusu bu eser *Mesnevî*'nin ilk on sekiz beytine yazılmış manzum şerhtir. Diğer eserler ise Türkçe olarak yazılmışlardır. Bunların bir tanesi menâkıbnâme, beş tanesi divan/divançe, bir tanesi tecvid kitabı, bir tanesi halk destanının tercümesi, bir tanesi de müridan için kaleme alınmış, rehber niteliğinde bir âdab kitabıdır.

Kaynakça

Abdurrahman Hâlis. *Cezbe-i Aşk (Divan)*. Tahran: Âfitâb Matbaası, 1948.

Abdülhamid Ziya Paşa. *Külliyât-ı Ziya Paşa*. haz. Süleyman Nazif. İstanbul: Yeni Matbaa, 1342.

Arslan, Mehmet. "Ali, Kerküklü Şeyh Mehmed Ali Nûr, Mûr Ali". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. 25 Mayıs 2014. Erişim 17 Temmuz 2023. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ali-kerkuklu-seyh-mehmed-ali-nur.

Arslan, Mehmet. "Fâ'iz, Abdülkâdir Fâ'iz Talebânî". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. 28 Ağustos 2014. Erişim 12 Temmuz 2023. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/faiz-abdulkadir-faiz-talebani.

Arslan, Mehmet. "Rızâ, Şeyh Tâlibânî, Kerküklü". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. 04 Ağustos 2014. Erişim 18 Temmuz 2023. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/riza-seyh-talibani-kerkuklu.

Azamat, Nihat. "Kādiriyye". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 24/131-136. İstanbul: TDV Yayınları, 2001.

Bekar, Ayşe Kübra. *Kerküklü Tabiboğlu Divanı*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Beyoğlu, Süleyman. "Kâmil Paşa, Yûsuf". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 24/283-284. İstanbul: TDV Yayınları, 2001.

Bursalı Mehmed Tahir. *Osmanlı Müellifleri*. haz. A.Fikri Yavuz-İsmail Özen. İstanbul: Meral Yayınevi, 1972.

Çakır, Mehmet Saki. "Abdurrahman Hâlis Tâlebânî Kerkükî ve Kitâbü'l-Meârif Fî Şerh-i Mesnevî-i Şerîf Eseri". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 9/44 (Haziran 2016).

Talebânî, *Şeyh Rızâ-yı Talebânî* (Erbil: Aras Basım Evi ve Yayınları, 2010).

Çelik, İsa. "Kâdiriyye Tarikatı Hâlisiyye Şubesinin Kurucusu Şeyh Abdurrahman Hâlis Kerkükî". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 38 (2008), 159-184.

Çelik, İsa. "Talebânî, Abdurrahman Hâlis". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Ek 2./575-576. Ankara: TDV Yayınları, 2019.

Dinç, Fasih. "Kerkük ve Çevresinde Şeyh Abdurrahman Talabani'nin Toplumsal Nüfuzu". *1.Uluslararası Zap Havzası Uleması Sempozyumu*. C. 1. Hakkari: Hakkari Üniversitesi Yayınları, 2018.

Hâlis Abd er-Rahmân b. Ahmed Kerkükî. *Divan*. İstanbul Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi: 34 Sü-Tarlan 123/2. http://www.yazmalar.gov.tr/eser/divan/60883(10.08.2023).

Hâlis Abd er-Rahmân b. Ahmed Kerkükî. *Manzûme-i Ehl-i Beyt*. Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu: 06 Mil Yz A 8255. http://www.yazmalar.gov.tr/eser/manz%C3%BBme-i-ehl-i-beyt/127181(13.07.2023).

Hâlis Abd er-Rahmân b. Ahmed Kerkükî. *Şerh-i Beyt-i Mesnevî*. İstanbul Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi: 34 Sü-Tarlan 123/1. http://www.yazmalar.gov.tr/eser/serh-i-beyt-i-mesnev%C3%AE/60993 (19.07.2023).

Hamad, Kosar Othman. *Abdulkâdir Talebânî'nin (Fâiz) Türkçe Şiirleri (İnceleme- Gramer- Sözlük)*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015.

Haydârîzâde İbrâhîm. "Şeyh Abdurrahman Hâlis Talebânî". *Tasavvuf Cerîde-i Usbuîyyesi* 4 (1329), 4-5.

İnal, İbnülemin Mahmut Kemal. *Son Asır Türk Şairleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.

Kandemir, M.Yaşar. "Câbir b. Abdullah". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. VI/530-532. Ankara: TDV Yayınları, 1992.

Kavak, Abdülcebbar. "Kādiriyye'nin Şehrizor Bölgesinde Yayılışı". *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* 36 (Şubat 2015).

Kesik, Beyhan. "Hâkî, Muhammed Hüseyin, On İki İlim Molla". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. 27 Kasım 2014. Erişim 09 Ağustos 2023. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/haki-muhammed-huseyin-on-iki-ilim.

Kesik, Beyhan. "Tabîboğlu, Abdullah". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. 27 Kasım 2014. Erişim 13 Ağustos 2023. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/tabiboglu-abdullah.

Kıbrıs, Mücahit. *Mûr Ali Baba ve Tenbîhü's-Sâlikîn isimli eseri: Metin ve İnceleme*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015.

Mert, Talip. "Sivas'ta Bir Kâdirî Şeyhi Mor Ali Baba". *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 19/2 (15 Aralık 2015). https://doi.org/10.18505/cuifd.60030.

Mohammed, Jumaa Qadir Mohammed. *Şeyh Rızâ Talebânî'nin Türkçe şiirleri (hayatı, edebî kişiliği, eserleri, inceleme, gramer ve sözlük)*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013.

Muhtar, Cemal. "Antere Kıssası". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 3/237-238. İstanbul: TDV Yayınları, 1991.

Mustafa Şükur. *Divâni Şeyh Rızâ-yı Talebânî*. Erbil: Aras Basım Evi ve Yayınları, 2010.

Mükerrem Talebânî. *Şeyh Rızâ-yı Talebânî*. Erbil: Aras Basım Evi ve Yayınları, 2010.

Osmanzâde Hüseyin Vassâf. *Sefîne-i Evliyâ*. haz. Mehmet Akkuş, Ali Yılmaz. 5 Cilt. İstanbul: Kitabevi, 2015.

Saatçi, Suphi. "Fâiz". *Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ts. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78493/irak-kerkuk-turk-edebiyati-6cilt.html.

Saatçi, Suphi. "Hâkî". *Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ts. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78493/irak-kerkuk-turk-edebiyati-6cilt.html.

Saatçi, Suphi. "Hâlis". *Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ts. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78493/irak-kerkuk-turk-edebiyati-6cilt.html.

Saatçi, Suphi. "Tabiboğlu". *Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ts. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78493/irak-kerkuk-turk-edebiyati-6cilt.html.

Seyyid Ali Nurbahş. *Behcetül Esrar (Sırların Sefası) Menakıbı Abdülkadir Geylâni*. çev. Abdurrahman Hâlis Kerkükî. haz. Mustafa Necâtî Ak. Ankara: Hilâl Yayınları, 1962.

Şeyh Abdurrahman Hâlis. *Kitâbü'l-Ma'ârif fî Şerh-i Mesnevî-i Şerîf ve Min Kelâm-ı Şeyhü'ş-Şüyûh Şeyh Abdurrahman Kuddise Sırruhû*. İstanbul: Rızâ Efendi Basımhânesi, 1284.

Şeyh Nureddin Ebu'l Hasan. *Menakıb-ı Abdülkâdir Geylânî/Behcetü'l-Esrar*. çev. Şeyh Abdurrahman Hâlis Kerkükî. haz. Mustafa Necati Ak. İstanbul: Kitsan Basım Yayın, 2013.

Şeyhü'ş-Şüyûh Şeyh Abdurrahmân Kuddise Sırruhû. *Divan*. İstanbul: Rıza Efendi Basımhânesi, 1284.

Terzibaşı, Atâ. *Kerkük Şairleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2013.

Terzibaşı, Atâ. *Kerkük'lü Şeyh Rızâ ve Türkçe Şiirleri*. Kerkük: Bilgisayar Basım Evi, 2006.

Ülker, Mustafa Birol. "Yetkin, Mustafa Saffet". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 43/506-507. İstanbul: TDV Yayınları, 2013.

Ünsal, Hatice. *Abdurrahman Halis Talabani ve Behcetül-Esrar Tercümesi Adlı Eseri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010.

Yalçınkaya, Yağız. *Kerküklü Seyyid Şükrî Dîvânı (Notlandırılmış metin-inceleme)*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Doktora Tezi, 2019.

Yalçınkaya, Yağız. "Molla Sabir'in Kardaşlık Dergisinde Tefrika Edilen 'Kerkük Şairleri' İsimli Eseri". *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi* 8/20 (2021).

Yalçınkaya, Yağız. "XIX. Asır Kerkük Şuarasından Seyyid Şükrî ve Dîvânı". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten* 68 (01 Aralık 2019), 113-156. https://doi.org/10.32925/tday.2019.32.

Yekbaş, Hakan. "Hâlis, Şeyh Abdurrahman Hâlis Talebânî". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. 26 Haziran 2014. Erişim 03 Ağustos 2023. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/halis-seyh-abdurrahman-halis-talebani.

Yekbaş, Hakan. "Sâlih, Şeyh Mehmed Sâlih Talebânî". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. 13 Kasım 2014. Erişim 05 Ağustos 2023. http://teis.yesevi.edu.tr/%20madde-detay/salih-seyh-mehmed-salih-talebani.

Yıldız, Alim. *Sivaslı Divan Şairleri*. İstanbul: Sivas Belediyesi Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü, 2017.

https://www.muridan.com/hlisiyye-kolu_h256.html. "Hâlisiyye Kolu", ts. Erişim 19 Temmuz 2023.

T.C. Kemaliye Kaymakamlığı. "Kemaliye". Erişim 31 Temmuz 2023. http://kemaliye.gov.tr/genel-bilgiler-kemaliye.



KLASİK SANATLARIMIZDA YENİ ARAYIŞLARIN TEKNİK-ESTETİK ÖZELLİKLERİ

MUSTAFA SAVAŞ ÇEVİK[1]

Özet

Evrenin sürekli değişimi, hiç kuşkusuz yeryüzündeki her şeyin de değişimini zorunlu kılmaktadır. Öyle ki, ilerleyen zaman aynı şekilde insan yaşantısını ve sanatını de bu değişim sürecine sürüklemektedir. Klasik sanatlarımızın da zorunlu ve doğal olan bu gelişim ve değişim süreci içerisinde olmasından daha doğal bir şey yoktur. Sanat dallarının çeşitlenmesi, yeni teknolojik gelişmelerle, insan sosyo-kültürünün değişimi ile mümkündür. Klasik sanatlarımızın geleneksel yapısı temel alınmak şartıyla yeni arayışların ve yorumların ortaya çıktığını görmekteyiz. Sanatın gelişimi ve zenginleşmesi açısından bu sürecin doğru kurallarla işlemesi önemlidir. Her sanat dalında ve tarihin her döneminde sanatta yozlaşma ve taklit, kopya özelliğinin mevcudiyeti görülmektedir. Bu kaçınılmaz bir fenomen olarak kendisini göstermektedir. Burada dikkat edilmesi gereken asıl husus, her sanat dalında geçerli olan temel sanat kurallarının uygulanmasıdır. Sanat eserini oluşturan iki önemli husus, içerik ve teknik yapıdır. Sanat eserinin vazgeçilmez yapısı da estetik tarafıdır; bu da teknik yapı içerisinde mütalaa edilmelidir. Yeni oluşumların, yorumların ve farklı arayışların temelinde yukarıdaki ana ögelerin mutlak

1 Emekli Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Ana Sanat Dalı, İstanbul Türkiye, msavascevik@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-2422-8451

bir şekilde bulunması şarttır. Genellikle "Temel Sanat Eğitimi" disiplinleri de zaten bu temel ve vazgeçilmez unsurların eğitimini gerçekleştirmektedir.
Anahtar Kelimeler: İslâm Sanatları, Hat Sanatı, Tezhip Sanatı, Minyatür Sanatı, Kreatif Çalışmalar, Stilizasyon, Özgün, Temel Formlar, Dejenerasyon, Geleneksel Yöntemler, İstif

TECHNICAL- AESTHETIC FEATURES OF NEW PURSUITS IN OUR CLASSICAL ARTS

Abstract
The constant change of the universe undoubtedly necessitates the change of everything on earth. So much so that, Advancing time also drags human life and art into this process of change. Classical It is more natural than that our arts are in this process of development and change, which is necessary and natural None. The diversification of branches of art is possible with new technological developments and the change of human socio-culture. Based on the traditional structure of our classical arts, we see that new searches and interpretations have emerged. In terms of the development and enrichment of art, it is important that this process works with the right rules. Every art In the branch and in every period of history, the existence of corruption and imitation and copying in art is seen. This It manifests itself as an inevitable phenomenon. The main thing to note here is that every art It is the application of the basic art rules that are valid in the branch. The two important aspects that make up a work of art are the content and It is the technical structure. The indispensable structure of the work of art is the aesthetic side; This should also be considered within the technical structure. On the basis of new formations, interpretations and different searches, the above main elements are absolutely It is a must to be found. Generally, the disciplines of "Basic Art Education" are already one of these basic and indispensable elements. carries out its education.

Keywords: Islamic Arts, Arabic Calligraphy, Illumination Art, Miniature Art, Creative Works, Stylization, Original, Basic Forms, Degeneration, Traditional Methods, Composition

Giriş

İnsanlık tarihi içerisinde "sanat" önemli bir yerdedir ve günümüze kadar bu önem hiçbir şekilde değişmemiştir. Zaman sürecinde sanatın gelişerek şekillendiğini ve varyasyonlarla zenginleştiğini görüyoruz. Bu gelişme ve zenginleşme, zamanla sosyo-kültürel değişim ve teknolojik geli-

şimlerle paralellik göstermektedir. Öyle ki, teknolojik gelişmeler yeni sanat dallarının da doğmasına vesile olmaktadır. Uygarlıkların birbirleriyle ilişki içerisinde bulunmaları da aynı şekilde sanatı etkilemektedir. Kuşkusuz ki her ulusun uzun tarihî geçmişi ve kültür değerleri olduğu gibi sanatlarının da geçmiş alt yapıları mevcuttur. Ulusların köklü tarihî yapıları onların devlet olarak ömürlerini de etkilemiştir. Sanat değerlerinin konumu da bu devlet yapılarının gücü ile paralellik arz etmektedir. Bizim medeniyetimizin de bu uzun ömürlü ve köklü devlet geleneğinden gelmesi nedeniyle sanatımızın gücü ortaya çıkmaktadır. İslâm medeniyeti ile tanışmadan önce köklü bir sanat geleneğine sahip olan Türkler, İslâmiyet'e girdikten sonra bu gücü yeni bir inancın temellerine oturtarak geleneksel sanat yapılarını bu yeni inanç değerleriyle harmanlamayı başarmışlardır. Öyle ki, Türk medeniyet ve sanatı, İslâm değerleriyle son derece yumuşak bir geçiş ile sanki aynı medeniyetin devamı niteliğini kazandırmıştır. Bunun sosyolojik ve psikolojik sebeplerini konumuz gereği bir tarafa bırakalım. Bin yıla ulaşan bu yeni inanç ve kültür ile karşılaşıp hemhal olma durumu, bugün İslâm medeniyetinin âdeta omurgasını oluşturmuştur.

1. Türk Klasik Sanatlarının Genel Yapısı ve Amaçları

Türkler, İslâmiyet'i kabul etmeleri sonucu yepyeni bir anlayışla birlikte sanat dünyalarını revize ederek yeni bir medeniyetin doğmasında birinci derecede etkili olmuşlardır. İslâm dininin temel kitabı olan Kur'ân-ı Kerîm'in yazımı başta olmak üzere, kitap sanatları dediğimiz tezhip, cilt, minyatür sanatları farklı bir anlayışla ele alınmıştır. İslâm mimarisi de aynı şekilde yeni inancın temel akîdesi ile form bulmuş ve eserler vermiştir. Esasen mimari tam anlamıyla farklı bir konudur ve ayrıca ele alınmalıdır. Bu yazımız, mimariden ziyade klasik-geleneksel sanatlarımız üzerine yoğunlaşmaktadır. Kitap sanatlarının yanı sıra farklı sanatların da beraberce yürüdüğünü görüyoruz. Ebru, naht, kaatı', sedef kakma, çini, seramik ve vb. sanat dallarının her birinin yüzyıllar içerisinde klasikleşerek geleneksel yapılara kavuştuğunu biliyoruz.

İslâm medeniyeti içerisinde gelişen bu klasik sanatlar, hiç kuşkusuz dinin genel tavsiyelerine ve amacına uygun bir şekil almıştır. Batı medeniyetinin insan merkezli ve insanı yüceltip bireyselleştirmesine mukabil, İslâm medeniyeti inancı ve tüm insanlığı ön plana almıştır. Öyle ki, dünyanın geçici olduğu gerçeğini temel düstur olarak kabul etmiş, insanın mütevazı hâlini vurgulamıştır. Yüce yaratıcının insanı dünyada, tüm insanlığa hizmet etmesi ve

Allah'a kulluk etmesi için yarattığı inancı bütün sanatçıların benliğini sarmıştır. Sanatçılar kendilerini ön plana çıkarmak yerine, eserlerini ön plana çıkarmışlar ve benlik duygularından uzaklaşmışlardır. Öyle ki çoğu sanat eserlerinde sanatçısının imzası bulunmamaktadır. İmza atan sanatçılar ise mütevazı bir üslup kullanarak isimlerini zikretmişlerdir. "El-fakîr, el-hakîr, pürhatâ" vb. tâbirler kullanarak acziyetlerini ortaya koymuşlardır. Çünkü, İslâm sanatçısı, yeteneğinin Allah tarafından kendisine bahşedilmiş olduğuna inanır. Eserlerinin vücut bulmasını Allah'a borçlu olduklarını kabul ederler. Bu duygu ve inanışlar kuşkusuz ki sanat eserlerini oluştururken eserin amacını ve ruhunu da belirlemede temel hassasiyet olmaktadır.

İslâm inanışı, insanların tüm hayatlarında yaptıklarını ve yapacaklarını derinden yönlendirmektedir. Bu inanış düsturları arasında, insanın dünyada israf yapmaması ve hiçbir şeyi boşuna harcamaması kuralı da bulunmaktadır. Gereksiz ve insana yardımcı olmayan faydasız işler hoş görülmemiştir. Bu temel düsturlardan hareket ile İslâm sanatçısı eserini, bir fonksiyon bir fayda amacına göre oluşturur. Tamamen dekoratif amaçla yapılan sanat eserlerinin varlığını da görmekteyiz. Ancak bunlar sayıca oldukça sınırlıdır. Geleneksel-klasik sanatlarımızın ilk sıralarında gelen hüsn-i hat sanatı mushafın çoğaltılması zorunluluğundan gelişmiştir. El yazımı olarak istinsah edilen mushaf yazımı zaman içerisinde muhteşem bir kaligrafi sanatına dönüşmüştür. Yazı karakterlerinin ortaya çıkışı, bu ihtiyaç neticesindedir. Misal olarak nesih yazısının ortaya çıkışı ve gelişmesi tamamen daha hızlı ve okunaklı yazı formu arayışının neticesidir. Dahası kâğıdın oldukça sınırlı ve pahalı bir malzeme olduğu dönemlerde nesih yazının, kûfî yazıya göre daha az yer kapladığı bilinen bir gerçektir.

Dinî kitaplar dışındaki kitap yazımında kullanılan resimsel ögeler, ki bunlara minyatür diyoruz, aynı amaç doğrultusunda yapılmışlardır. Tarihî veya sosyal konulu kitaplarda, vakıayı daha iyi anlatması açısından minyatürler yer almaktadır. Tıbbî veya diğer konulara ait kitaplarda yer alan çizim ve grafiksel ögeler de aynı amaçla yapılmışlardır. Mushafların baş sayfalarındaki ser-levhaların ise tezhiplenerek süslenmesi, Allah kelamı olan Kur'an'a verilen saygının bir sonucudur. Kezâ mushafta sûre başları, secde âyetlerini belirten süsleme ve hizip gülleri de aynı maksatlarla yapılmış tezhip elemanlarıdır. Sonuç itibari ile el yazması kitaplardaki yapılan her uygulamanın bir amacı bulunmaktadır. Ebru sanatı da başlangıcında kitap sanatında kullanılmak üzere doğmuş bir sanattır. Kitaplarda yan kâğıdı olarak kullanılmışlardır. Bazı sanatlarda olduğu gibi bu sanat da gelişerek günümüzde bağımsız bir sanat dalı olarak yerini almış bulunmaktadır.

Hüsn-i hat sanatının son iki yüzyıla gelene kadar genellikle kitap sanatı olarak gelişmesi, onun fonksiyonel bir sanat olarak değerlendirildiğinin bir kanıtıdır. Kitap sanatları dışında, yapılarda iç ve dış mekânlarda, çeşme, han, hamam, mezar taşı ve sosyal yapılarda da hat sanatının kullanılması yine fonksiyonel ve fayda esasına dayanmaktadır. Levha tarzındaki hat eserlerinin kullanımı son iki yüzyılda gelişmeye başlamıştır. Levha tarzındaki bu eserlerin dahi, bulundukları mekânlara gelen insanların okuyup bilgilenmesi, hal ve hareketlerine bu levhaların ifade ettiği anlama uyarak dikkat etmeleri amaçlanmaktadır. Görülüyor ki, geleneksel sanatlarımızın temel amacında, israf yasağının ışığında fayda ve fonksiyon gelmektedir. Ancak burada önemli bir hususu hatırlatmakta fayda vardır. Sanat eserlerinin fonksiyonel olması, fayda esasına göre vücuda getirilmeleri, onların estetik yapılarının olmadığı anlamına gelmez. Estetik değerler, esasen bütün yaşamın içerisinde mevcuttur. Estetik yapı, israf anlamına gelmeyeceği gibi, estetik olan şeylerin de faydasız ve fonksiyonel olmadıkları anlamına hiç gelmez. Eski Antik çağ filozoflarının çokça tartıştıkları "estetik ve fayda" terimlerini doğru değerlendirmek gerekmektedir. Estetik olan her şey faydalı olmayacağı gibi, faydalı olan her şey de estetik olmayabilir. Belki genel anlamda dünya sanat tarihine baktığımızda sanat eserleri için vazgeçilmez unsurun estetik olduğunu görüyoruz. Fayda ve fonksiyon ikinci planda kalabiliyor. Yani sanatçı eserini oluştururken olmazsa olmaz olan estetik kavramını ön planda gerçekleştirmeyi düşünüyor. İslâm sanatçılarının bu konuda amaçladıklarının ise hem fonksiyonel hem de estetik olma arzularının tezahürlerini görüyoruz. Hat sanatında bunun en üst düzeyde gerçekleşmiş olması tesadüf değildir. Yazıda asıl olan çabuk, doğru ve rahat okumak olduğuna göre uzun metinler için yani mushaf yazımı için geliştirilen nesih yazının hem estetik hem de fonksiyonel olması dikkati çekmektedir. Tezhip ve minyatür sanatları için de aynı ifadeleri kullanmamız doğru olacaktır. Özellikle hat sanatının süsü ve giysisi olarak tanımlanan tezhip sanatında asıl olan, yazıyı daha iyi okutmak ve onun etki gücünü artırmaktır. Bu gerçekleştiği ölçüde tezhibin başarılı olduğundan söz edilir. Minyatür sanatı zaten baştan aşağı fonksiyonel bir sanattır. Çünkü bir olayı anlatan minyatür, aynı zamanda o olay hakkında detayları ve zamanının özelliklerini yansıtmaktadır. Âdeta resimsel bir teknik çizim niteliğinde olan bu sanatta perspektif yoktur. Çünkü perspektif detayları kapatır, bakış açısını daraltır ve o nesne hakkında ancak görülebilen açıdaki kısımları hakkında bilgi verir. Oysaki minyatür sanatında perspektif olmayışı, bakış açısını âdeta 360 derece genişletmektedir. Olayları seyrederken, insan figürlerini her yönden görmekteyiz. Giysiler ve mekân

detayları tamamen gözler önüne serilir. Mekânın her tarafı algılanır. Minyatürde her şey üç boyutlu olarak karşımıza çıkarak bizi bilgilendirirler. Estetik yapısı ise, renk, teknik ve kompozisyon becerileriyle oluşturulur.

İslâm sanatçılarının estetik anlayışlarında, fonksiyonu ikinci plana atan bir anlayış yoktur. Tam aksine sanat eseri olmayan eşyada bile bir estetik arayışının izlerini görürüz. Kullanım eşyaları, basitçe tasarlanabileceği hâlde, ona bir estetik unsur katılır. Herhangi bir makas, kap kacak, tespih, masa, sandalye, halı, kilim ne olursa olsun bunlarda mutlaka estetik kaygının olduğunu görüyoruz. İslâm sanatçıları, "Allah güzeldir, güzeli sever" hadis-i şerifinden hareket ederek yaptıkları her şeye bir güzellik katma ihtiyacını hissetmişlerdir. Bugün antika pazarlarında hayranlıkla seyrettiğimiz eşyaların bizde uyandırdığı hayranlık, bu duygularla hareket eden sanatçıların eseridir.

2. Klasik-Geleneksel Sanatlarımızda Yeni Arayışlar

Sanatta gelişim ve değişim sürecini incelediğimizde, zaman içerisinde bir değişim ve gelişim görmek durumundayız. Bu kaçınılmaz devinim yalnızca sanatta değil, tüm alanlarda, ülkelerde, dünyada hatta evrende süregelmektedir. Yeryüzü yaratıldığı andan itibaren hiçbir şey değişmeden kalmamıştır. Elbette ki sanatta da bu değişim kaçınılmaz olacaktır. Ancak sanatta değişim sürerken değişmemesi gerekli olan disiplinlerin de varlığı bir gerçektir. Misal olarak, bir şeyin sanat eseri olabilmesi için "estetik ve özgün" olma mecburiyeti vardır. Bu özellik sanat eserinin olmazsa olmaz şartıdır. Fakat estetik kavramı da zaman içerisinde değişmektedir. Burada estetiğin ne olduğunu tartışacak değiliz. Şu kadarını söyleyelim ki, zaman içerisinde göreceli olan bu kavram, bulunduğu coğrafya ve zamana göre değer kazanır. Bugün bir şeyin estetiğinden bahsediyorsak, o şeyin beş yüzyıl önceki estetiği artık geçersiz, bugünkü estetik kuralları geçerlidir. Bu değişim süreci içerisinde klasik sanatlarımızın da değişime uğradığını görmekteyiz. Yeni arayışlar ve farklı yaklaşımlarla geleneksel sanat anlayışının dışında bazı uygulamaların giderek yaygınlık kazandığı bir gerçektir. Bu durum, bazı sanatçıları tedirgin etmektedir. Her yapılan yenilik aynı zamanda bir tedirginliği de beraberinde getirir. Çünkü insanlar, alışkanlıklarından kolay vazgeçemez bir yapıya sahiptirler. Yenilik onları düşündürür ve korkutur. Bu doğal bir tepkidir. Yapılan her yeniliğin neticesi olumlu olmayabilir ve hüsranla neticelenebilir. Bu da tedirginlik duyan kişilere hak vermemizi sağlar. Ancak her şeyin bir değişim sürecinin olduğu gibi sanat da değişmek zorundadır. Burada çok önemli bir konuyu vurgulamamız gerekiyor. Yukarıda an-

latılan değişim, hiçbir şekilde geleneksel sanatın artık icrâ edilemeyeceği anlamı taşımamaktadır. Dünyanın her yerinde klasik sanatlar teknik ve estetik yönleriyle devam etmektedir ve yüzyıllar boyu devam edecektir. Bu esasen nostaljik bir olgunun vazgeçilmez çekiciliği ile bütünleşmiş bir süreç demektir. Ayrıca yeni sanat arayışları, klasik sanatın temel taşlarına muhtaçtır ve o olmadan var olamazlar. Bizim burada kastettiğimiz, geleneksel tavrın tamamen ortadan kalkarak yenilerinin gelmesi demek değildir. Bu mümkün değildir ve doğru da değildir. Buradaki anlatılmak istenen, klasik anlayışın yanına yeni varyasyonlarının da konarak sanatın zenginleşmesi ve gelişmesidir. Kaldı ki, dünya sanat tarihine baktığımızda sanat üsluplarının devir daim ettiklerini, eski üslupların bir süre sonra tekrar gündeme gelip yaşam bulduklarına şahit oluyoruz. Yeni arayışların bir bölümünün yaşam buldukları ama bazılarının da kısa sürede yok olup gittiklerini görmekteyiz. Tıpkı modanın bazen tutup bazen tutmaması veya sosyal fikirlerin ve rejimlerin bir süre sonra tarih oldukları gibi. Toplumda değer gören sanat dalları yaşamını sürdürürler ve kalıcı olarak yerleşirler. Bazı denemeler ve arayışlar da karşılık bulmadıkları için zamanla silinirler. Geleneksel sanatlarımız da bu sürece dâhildirler ve aynı toplumsal kurallar içerisinde yerlerini alırlar veya kaybolurlar. Yeni sanat anlayışların ve yorumların da tıpkı klasik sanatların genel kuralları gibi bazı kuralları vardır. Esas itibariyle sanat eserlerinin teknik ve estetik özellikleri vardır ve ne türden olursa olsun her sanat eseri bu özellikleriyle var olurlar.

Teknik özellikler, eseri ortaya koyan yapıdır, malzemedir ve yapılış tekniğidir. Bu her zaman değişmez bir unsur değildir. Değişebilir ve günün malzemeleri kullanılarak gerçekleştirilir. Bu malzemeler zaman içerisinde değişir, çeşitlenir. Bu yeni malzemelerin kullanılması, sanat eserinin geleneksel yapısını etkilemez. Birkaç misal vermek gerekirse, tezhip sanatında çağdaş guaş boyaları, akrilik boyaların veya fabrika yapımı altın varakların ezilmesi geleneksel tezhip sanatına olumsuz bir etki yapmaz. Aksine bazı yeni malzemeler daha iyi sonuç vererek sanat eserinin de ömrünü uzatabilir. Keza Hat sanatında klasik is mürekkebi ile veya akrilik mürekkep ile çalışmak, metal uçlu kalemler kullanmak klasik hat sanatına etki etmez. Örnekleri çoğaltıp diğer sanat dallarına da uygulayabiliriz.

Sanat eserlerini oluşturan ikinci yapı ise estetik unsurlardır. Bunun içerisine, sanat konusu, kompozisyon ve yapılma tarzı girmektedir. Sanatın konusu ise serbest bir eleman olarak ele alınabilir. Her sanatçı konusunu tespit ederek çalışır. Bu geleneksel yapıyı etkilemez. Ancak uç noktalardaki ekstrem diyebileceğimiz konu seçimleri ise sanatın tüm diğer unsurlarını kapsayaca-

ğından sanatın da kategorisini doğrudan etkileyebilir. Kompozisyon belki de sanat eserinin estetiğini oluşturan en önemli unsurudur. Aslında kompozisyon ile konu arasında da sıkı bir ilişki vardır. Konu, kompozisyonu doğrudan etkiler. Kompozisyon anlayışı, sanatçının özelliklerini yansıtan en önemli kısımdır. Sanat eserinin de geleneksel mi yoksa çizgi dışı mı olduğunu tespit etmemizde birinci derecede faktördür. Kısaca kompozisyon sanat eserinde en çarpıcı ve onu ortay koyan en bariz yapısıdır. Elbette ki kompozisyon ile diğer unsurların da sıkı bir bağlantısı vardır. Konu ile bağlantılı olduğu gibi malzeme ile de kompozisyonun organik bağı vardır. Konu belirlendikten sonra kompozisyon devreye girer ve kompozisyonun biçimi de malzemeyi etkiler. Daha sonra da bu üç ana elemanın kullanım biçimi ve yöntemi ile sanat eseri tamamlanır. Estetik unsur ise sanat eserinin maddi boyutudur. Oldukça göreceli ve değişken bir yapısı vardır. Kişilere göre farklılık gösterdiği için estetik yapının tutarlılığı ve tutarsızlığı daima tartışılabilir. İnsan zevkindeki farklılıklar da estetik yapıyı etkiler. Bir sanat eseri çoğunluk tarafından güzel ve hoş bulunuyorsa, o eser için estetik yapıya sahiptir diyebiliriz. Bu konu da güzellik-fayda ikileminde olduğu gibi felsefî açıdan tartışmalı bir konudur. Bunun psikolojik ve felsefî tartışmasını sosyologlara bırakırsak bizi ilgilendiren yönünü, toplumdaki kabul görmesi ve çoğunlukça beğenilmesidir şeklinde özetleyebiliriz.

Yeni arayışlar içerisinde olan bir sanatçı bu iki ögeyi, yani teknik ve estetik ögeleri gelenekselleşmiş yapıdan farklı bir biçimde kullanarak yeni ufuklar açabilir. Yepyeni bir tarz geliştirebilir veya dahası yeni bir sanat dalı üretebilir. Bu yeniliğin kabul görmesi, zamana ve toplumdaki reaksiyona bağlı olarak belirginleşir. Bu arada gelişmekte olan her olgu gibi, sanatta da gelişme serüveni içerisinde yozlaşmalar, dejenere olma ve kopya gibi olumsuz örneklerinin da gündeme geleceği düşünülmelidir. Tüm bu kargaşa içerisinde yukarıda bahsettiğimiz sanatın vazgeçilmez özellikleri teknik ve estetik yapısının korunması hâlinde yaşayabileceği, aksi takdirde tutunamayacağı da bilinmelidir.

Sonuç

Geleneksel sanatlarımızın yüzyıllar süren ve süzülerek gelen duru yapısı halen günümüz sanatçıları tarafından yaşatılmaya devam etmektedir. Tüm sanat dallarında olduğu gibi, geleneksel yapı ve üslup o sanatın yaşaması için devam etmek zorundadır. Uzun tarihî süreci boyunca kabul görmüş bütün sanatlar, insanlık tarihi boyunca yaşamaya devam edecektir. Bu

devamlılık, malzeme değişimi ve teknik hususiyetleri günün şartlarına göre değişiklik göstermesi onun değişmesi anlamına gelmemektedir. Özü itibariyle ve estetik yapısıyla hayatiyetini sürdürecektir. Klasikleşen bu sanatların yanı sıra yeni arayışlar, denemeler, modernizasyon ve yorumlamalar ile değişik varyasyonlarının da çıkması doğanın gereğindendir. Ancak, yeni yorumların ve modern diye isimlendirilen yeni çalışmaların varlığı yadırganmamalıdır. Sanatı oluşturan teknik ve estetik yapının tutarlı olması durumunda bu çalışmalar sonuç vererek, farklı uygulamalar ve hatta farklı sanat dallarının ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Esas olan bu yeni katılımların sanat tutarlılığında olmasıdır. Bu da sanatçıların sanat nosyonuna sahip olması ile ilgili bir husustur. Yeterli sanat alt yapısına sahip, özgün ve temel sanat disiplinlerini bilen sanatçılar ancak böyle gerçekçi ve sahih sanat eserleri verebilirler. Ülkemizde her alanda olduğu gibi, sanat alanında da doğru ve kaliteli sanat eğitimine ihtiyaç vardır. Bu konuda eğitim veren kurumların ve okulların, müfredat programları gerçek sanatçı ve bilim adamları tarafından özenle gözden geçirilip gerekirse yeniden oluşturulmalıdır.



PEYKERNİGÂRİ-Yİ DERBARÎ KAÇAR DÖNEMİNDE PORTRECİLİĞİN EVRİMİ

PARİ MALEKZADEH[1] - ZÜLEYHA ŞENER[2]

Özet

Sultan ve şah portrelerinin İran sanatındaki tarihsel geçmişi araştırıldığında, milât öncesine kadar uzandığı görülmektedir. Zaman içinde bulunduğu toplumun estetik değerlerine bağlı olarak gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. İslâm ülkelerinde ortaya çıkan bu sanat, gelişim süreci içinde kendine özgü farklılıklar ve üslûp özellikleri de göstermiştir. İran portre sanatında özellikle 19. yüzyılda önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu dönemde, Kaçarların idaresinde olan İran'da ressamların estetik normları değişmeye başlamıştır. Yeni inşa edilen sarayların duvarlarına yerleştirilmek üzere büyük boyutta resimler yaptırılmış, bu amaçla saray atölyelerinde ressamlar görevlendirilmiştir. Bu tür portreciliğe "Peykernigâri-yi Derbarî" adı verilmiştir. Bu üslûpta dönemin estetik anlayışını yansıtan büyük boyutta şah portreleri yapılmıştır. Güç ve iktidar sembolü olan bu portreler, İslâm sanatına yeni bir estetik anlayışı kazandırmıştır. Sözü edilen türdeki eserlerin günümüze ulaşan örnekleri incelendiğinde, şahlara ait portrelerin tam boy, büyük boyutlu tablolar şeklinde, duvarlara asılmak üzere yaptırılmış oldukları görülmektedir. Tabloların kendi görkeminin yanı sıra, tasvirlerde Şahlar da ellerinde ve giysileri üzerinde güç sembolü taşıyan objeler ve süsleme unsurlarıyla gösterilmişlerdir. Dönemin siyasal, kültürel ve sanatsal zevkini yansıtmakta belge özelliğine sahip

1 Öğretim Görevlisi Urmia Üniversitesi, Mimarlık Şehircilik ve Sanat Fakültesi, Resim Bölümü, Urmia İran, p.malekzade@urmia.ac.ir, parimalekzade57@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-8426-6567

2 Sanat Tarihçisi, muharrir.sener@gmail.com https://orcid.org/0000-0007-7589-9494

bu eserler, İslâm sanat tarihi açısından da önemli birer kaynak niteliği taşımaktadır. Bu araştırmada, Kaçar dönemindeki geleneksel ikonografi kalıplarının, dönemin estetik anlayışı ve resim sanatındaki yeniliklere bağlı olarak gösterdiği değişimler üzerinde durulacaktır. Söz konusu çalışma ile dönemin sanatını anlama ve aydınlatmaya katkı sağlamak amaçlanmaktadır.
Anahtar Kelimeler: İslâm Sanatı, Resim, Portrecilik, Kaçar Dönemi, Figür

PEYKERNIGARI-YI DARBARI EVOLUTION OF PORTRAIT PAINTING IN THE QAJAR PERIOD

Abstract

When investigating the historical evolution of portraits depicting sultans and shahs in Iranian art, we encounter a history dating back to before Christ. The tradition of painting portraits of the sultan emerged, influenced by the distinct aesthetic values of each society, each with its unique understanding of aesthetics. The art of portraiture, which flourished in Islamic countries, is observed to possess distinct aesthetic features. In the nineteenth century, significant developments occurred in the art of Iranian portraiture. During this period, aesthetic norms among painters in Iran underwent changes under the rule of the Qajars. Large paintings were created specifically for placement on the walls of newly constructed palaces. Painters were assigned to palace workshops for this purpose, leading to the emergence of a distinct style known as "Peykernigari-yi Darbari." In this style, artists produced large-scale portraits of kings that reflected the aesthetic sensibilities of the time. These portraits, symbolic representations of power, introduced a new aesthetic dimension to Islamic art. Upon examining surviving examples of this style, we find that the paintings feature full-size, large portraits of kings intended for wall display. Additionally, the shahs in these paintings are depicted adorned with objects and ornaments symbolizing their authority on their hands and clothing. This study aims to explore how traditional iconographic patterns evolved in response to the aesthetic sensibilities of the Qajar period and the innovations in the art of painting during that time. These artworks serve as valuable documents that reflect the political, cultural, and artistic preferences of the era, making them significant sources for the study of Islamic art history. The article is crafted with the intention of enhancing our comprehension of the art during this specific period.
Keywords: Islamic Art, Painting, Portraiture, Qajar Period, Figure

Giriş

Tarih boyunca, bölgelerin sanat anlayışının şekillenmesinde; ait oldukları toplumların düşünce yapısı, sosyo-kütürel birikimleri ve inanç unsurlarının yanı sıra tarihî geçmişleri ve coğrafî koşulları da etkili olmuş-

tur. Böylelikle sanatsal faaliyetler şekillenerek gelişmiş ve çeşitlilik kazanmıştır. Nitekim, resim sanatında insan tasvirinin kullanımı da söz konusu etkiler nedeniyle bölgelere göre farklılık göstermiştir.

İran sanatı içinde önemli bir yere sahip olan sultan tasvirlerinin en eski örneklerine, Sâsânî (224-651) İmparatorluğu döneminde rastlanmaktadır. İslâmiyet'in doğuşu ile birlikte, insan figürlü anlatımlara son verilip bitkisel ve geometrik motiflere yönelim başlasa da İslâm ülkelerinin saraylarında bu durum farklılık göstermiştir. Sultanlar, iktidarlarının sembolü olarak farklı yollar denemişler, imparatorluklarının güç ve ihtişamını kendi portreleri üzerinden anlatma yolunu seçmişlerdir. Bu arzu ve talep, sanatçıların da sultan portreciliğine ilgi duymasına ve bu yolla portre sanatının gelişmesine imkân sağlamıştır. İslâmiyet'ten sonra sultan tasvirlerinin ilk örneklerini Selçuklu sanatında görmek mümkündür. Bu tasvirler, gerçekçilikten uzak olsalar da dönemin düşünce anlayışını ve zevkini yansıtmaları açısından önemlidirler. Kaçar döneminde ise sultan portreciliğinin tam anlamıyla zirveye ulaştığını söylemek mümkündür.

Bu dönem portre sanatının makaleye konu edinilmesindeki amaç, Kaçar dönemi resminin benzersiz özellikleri hakkında bilgiler sunmak ve İslâm sanatı portreciliğinin gelişimine ne tür katkılar sağladığına dikkati çekmektir. Ne yazık ki Kaçar sanatıyla ilgili mevcut bilgi ve kaynaklar, önceki dönemlere kıyasla daha sınırlı düzeydedir. Zira konuyla ilgili pek çok araştırma, Kaçar öncesi dönemde yoğunluk kazanmaktadır. Fakat dönemin ruhunu ve sanat zevkini tam manasıyla yorumlayabilmek için Kaçar Dönemi sanatının aydınlatılması büyük önem arz etmektedir.

1. Kaçar Döneminde Sanat

Safevîlerin uzun saltanatından sonra İran, Afşar[3] ve ardından Zend[4] hanedanının yönetimine geçmiştir. Bu dönemde sanatsal üretimler duraklama dönemini yaşamıştır. Kerim Han-i Zend'in (öl. 1193/1779) ölümüyle Zend

[3] İran'ın Safevî döneminin sonlarındaki istikrarsız döneminde, Kızılbaş kabilelerinin akıllı bir komutanı olan Nâdir Han, 1149'da kendisini Şah ilan etti ve Meşhed'i başkent olarak seçti. Nihayet yönetiminin baskısı neticesinde 1160'ta öldürülmesine sebep olmuştur. Onun ölümünden sonra ülke kaos içindeydi. Bu dönemdeki en dikkate değer eser, Mirza Mohammad Mehdi Astarabadi'nin resimli kitabı "Tarih-i Cihanguşa-i Nadiri" dir. Bu kitabın resimleri, İran minyatürü ile Avrupa resminin bir birleşimidir (Murtaza Guderzi, *Tarih-i Nakkaşi İran: Ez Ağaz ta Asr-i Hazir* (Tahran: Semt, 2005), 64-65(.

[4] Nâdir Şah'ın ölümünden sonra, 1172'de Lek kabilesinden olan Kerim Han-i Zend (öl. 1193/1779) kendisini Safevî soyundan ilan etti. Kerim Han'ın ölümünden sonra ülke kargaşıya girdi. Ağa Muhammed Han daha sonra güçü eline aldı. (Guderzi, *Tarih-i Nakkaşi İran*, 64)

hanedanı bir belirsizliğe düşmüş, 1797'de Zend'lerin son Sultanı olan Lotf Ali Han (1788-1797), Ağa Muhammed Han-ı Kaçar tarafından öldürülmüştür. Bu hadise sonrası Ağa Muhammed Han-ı Kaçar, 1797'de Tahran'da Gülistan sarayında taç giymiştir.[5]

Ağa Muhammed Han'ın zalim ve takıntılı bir kişiliğe sahip olduğu kaynaklarda geçmektedir.[6] Kendisinin ilgisizliği nedeniyle, saltanatı döneminde resim sanatında herhangi bir gelişme yaşanmamıştır. Ancak Ağa Muhammed Han'ın yeğeni Feth Ali Şah'ın (1789-1834) yükselişiyle birlikte, uzun bir güvensizlik ve iç savaş döneminden sonra İran'da barış ortamı hâkim olmuştur. [7]

Feth Ali Şah olarak tanınan Baba Han, Tahran'da, 1212/1797 yılında henüz 26 yaşında iken, tahta geçmişir. Hükümdarlığı süresince, amcasının aksine, sanata ve şiire önem vermiştir. Diğer taraftan dünya malına düşkün olduğu yönünde de bilgiler bulunmaktadır. Bazı kaynaklarda, Şah'ın kendisine olan hayranlığından, kendisini, dünyanın Doğu'sunda ve Batı'sında, zamanının en güzel adamı olarak tanımladığından söz edilmektedir.[8] Şah'ın bu özelliği, döneminin portrecilik anlayışına şekil vermiş, yenilikleri ve gelişmeleri de beraberinde getirmiştir.[9]

Safevîlerin çöküşü ile meydana gelen kargaşa döneminin ardından, İran sanatında ciddi bir canlanma süreci yaşanmıştır. Kaçar hanedanı, merkezi ve güçlü bir hükümet kurarak, ülkenin yaratıcı yeteneklerinin yeniden ortaya çıkmasına imkân sağlamıştır. Zamanın ruhu ve zevk anlayışı değişmiş, böylece sanat kavramı yeni bir yöne doğru kaymıştır.[10] Feth Ali Şah döneminde (1797-1834) sanatsal canlanma için uygun koşullar oluşmaya başlamıştır. Kaçar Şahı, başkent Tahran'ın önde gelen sanatçılarını bir araya getirerek, onları, inşa ettirdiği yeni saraylarda büyük boyutlu resimler yapmaları için görevlendirmiştir.[11] Bu anlamda ilk saray ressamı Mirza Baba olarak bilinmektedir. Mirza Baba'nın en başarılı çalışması, Feth Ali Şah'ı bir pencerenin önünde, süslü bir kilim üzerinde resmettiği portredir (Şekil 2). Kaçar şahının portrelerini yapan sanatçılardan bir diğeri de Mihr Ali'dir. Saray ihtişamını,

---

5 Abdülazim Rizaî, *Gencine-i Tarih-i İran* (Tahran: Atlas, 2000), 12/559; Sa'id Nefisi, *Tarih-i İçtima'i ve Siyasi-i İran; Devre-i Muasir* (Tahran: Bunyad, 1976), 51.

6 Nefisi, *Tarih-i İçtima'i ve Siyasi-i İran*, 51.

7 S. J. Falk, *Şemayilnigaran-i Kaçar* (Tahran: Peykere, 2014), 31.

8 Rizaî, *Gencine-i Tarih-i İran*, 561, 577; Nefisi, *Tarih-i İçtima'i ve Siyasi-i İran*, 75-76.; Falk, *Şemayilnigaran-i Kaçar*, 31.

9 Falk, *Şemayilnigaran-i Kaçar*, 31.

10 Yedda A. Godard, "Nigargeri Pes ez Devre-i Safevî", *Seyr-i der Hüner-i İran* (Tahran: İlmi ve Ferhengi Yayınları, 2009), 2160.

11 Falk, *Şemayilnigaran-i Kaçar*, 41.

meslektaşlarından daha ustalıklı yansıtmayı başaran Mihr Ali, Feth Ali Şah döneminin en önemli ressamı olarak kabul edilmektedir.[12] Abdullah Han, Muhammed Hasan Afşar, Ebu'l-Kasım, Seyyid Mirza, Ahmed ve Muhammed (Şirin-nigar) ise bu dönemin diğer ressamları arasında gösterilebilir.

İran sanatı, Feth Ali Şah döneminde Safevî sanatının etkilerini sürdürmüştür. Kaçar resim üslûbu, Batı resminin etkilerini yansıtarak önceki dönemlerin minyatür gelenekleriyle bütünleşmiştir. Resim sanatında gölgelendirme ve hacimlendirme tekniğinin uygulanması ile birlikte baskı tekniklerinin yaygınlaşması sanat devrimini gerçekleştirmiştir.[13] Bundan dolayı farklı özellikleri taşıyan resimler oluşmuştur. Kaçar resim sanatı, özellikle portrecilik alanında zirve yapmıştır. Bu dönemde saraylılar, şehzadeler ve padişahların portreleri portreciliğin ana konusunu oluşturmuş, eserler "Peykernigâri-yi Derbarî" adıyla anılmıştır. Farsça Peyker *"çehre, heykel"* nigâri *"resim,"* ve derbar *"saray"* kelimelerinin birleşiminden oluşan bu tanım, saray sanatını ifade etmek için kullanılmıştır.

İran sanatının 18. yüzyılda bir tür rönesans yaşamasına yol açan gelişmelerde Şah'ın Pers sanatına olan ilgisi etkili olmuştur. Şah'ın, Hüsrev'i[14] akıllara getiren, günümüze ulaşmış birkaç kabartması bulunmaktadır.[15] Brand sözkonusu kabartmalar ve resimleri şu şekilde anlatmaktadır:

"Siyah gözler ve yanaklarda kıvrılan siyah saçlar, Sasanilerin (Perslerin) arzuladığı güzelliğin bir hatırlatıcısıdır. Ayrıca Feth Ali Şah, Sasani üslûbunda taş heykelleri canlandırmak için büyük bir çaba harcamıştır." [16]

İran Şah'ının kişisel zevkleri, Batı etkileri ve önceki dönemlerin minyatür gelenekleri Kaçar dönemi resim sanatının oluşmasında etkili olmuştur. Kaçar hanedanı, İran'ı 1794 ile 1925 yılları arasında yönetmiştir. İran tarihinde önemli bir yere sahip olan bu dönemde Kaçarlar, siyasî istikrarı sağlamış, sosyal ve kültürel değişikliklere öncülük etmişlerdir.

2. Peykernigâri-yi Derbarî Okulu'nun Özellikleri

İran resminde, Batı sanatına olan ilgi, Safevîler döneminden başlamış, sanatçılar arasında Avrupa resim tarzı benimsenerek uygulanmıştır. İran'daki bu yeni oluşum, 18. yüzyılın üçüncü çeyreğinde, Zend döneminde yaygın-

---

[12] Ruyin Pakbâz, *Nakkaşi-i İran ez Dirbaz ta Emruz* (Tahran: Zerrin ve Simîn, 2001), 151-153.

[13] Gian Roberto Scarcia, *Hüner-i Safevî, Zend, Kaçar* (Tahran: Mola yayınları, 2011), 42-47.

[14] II. Hüsrev Sasani İmparatorluğu'nun 24. hükümdarı (MS. 590-628 İran). Hüsrev Perviz ismi ile de tanınan bu padişah, kazandığı zaferlere ve zenginliği ile meşhurdur.

[15] Scarcia, *Hüner-i Safevî, Zend, Kaçar*, 42-47; Zoka, "Tacha ve Tahtha-yi Saltanati-yi İran", 64.

[16] Barbara Brend, *Hüner-i İslâmî* (Tahran: Müassese-i Mütâla'ât-ı Hüner-i İslâmî, 2005), 168.

laşmış, Kaçar döneminde de yoğunluk kazanarak artmıştır.[17] On yedinci yüzyılda icat edilen yağlı boya,[18] Avrupa resminin popülerliği ile Kaçar döneminde de ressamlar tarafından benimsenmiştir. Zamanla büyük boyutlu yağlı boya tablolar popüler hâle gelmiş, sarayların iç mekânlarını süsleme amaçlı kullanılmışlardır. "Peykernigâri-yi Derbarî" olarak adlandırılan bu görkemli resimler, dönemin resim okuluna da adını vermiştir. Okul, Feth Ali Şah döneminde zirveye ulaşmış, burada bir resmî saray ekolü gelişmiştir. Peykernigâri-yi Derbarî üslûbu, sultan tasvirlerinin İslâm sanatındaki ihtişamlı gösterim kalıbını temsil etmektedir.

Feth Ali Şah'ın hükümdarlığı dönemde saray ikonografisini; Şah ve saraylıların portreleri ile genç kızların ve kadınların portreleri şeklinde iki gruba ayırmak mümkündür.[19] Bu sanat okulunun özellikleri şöyle sıralanabilir:

–İnsan vücudunun ideal güzelliğinin somut bir şekilde tasvir edilmesi.

–Bireysel özelliklerin uygulanmaması ve benzerlikten uzaklaşılması.

–İnsanların genellikle nesnelerle tanıtılması.

–Nesneler ile giysilerde elmas, inci ve zümrüt gibi mücevherlerin sıkça kullanılması.

–Kıyafetlerin bezeme unsurları ve değerli taşlarla baştan aşağı donatılması.

–Genellikle simetrik kompozisyonların kullanılması

–Kahverengi, kırmızı, hardal, sarı, turuncu vb. gibi renklerin ağırlıklı kullanılması.

–Nesnelerin gölgesiz tasvir edilmesi.

–Batı sanatından esinlenilen perde detayının kompozisyon içinde fon oluşturması.

–Yine batı sanatı unsurları olan arka planda manzara ve bina detaylarına yer verilmesi.

–Kadın figürlerinin kalabalıklar hâlinde kullanılması (genellikle rakkaseler) (bk. Şekil 1)

Bu resimlerdeki kadın portrelerinde; yuvarlak yüzler, badem gözler, kemerli kaşlar, ince ve küçük burunlar ile küçük ağızlar dikkat çekmektedir (Şekil 1 ve 2). Erkekler (şahlar, şehzadeler ve saraylılar) ise sağlam bir vücut formu içinde, geniş omuzlu, ince belli, güzel çehreli, bir eli belini saran şalda ve diğeri ise hançerinde gösterilerek idealize edilmişlerdir. Ancak tüm bu figürler ve detaylar arasında en dikkat çekici olan Kaçar şahlarının tasvir

---

[17] Brend, *Hüner-i İslâmî*, 168.

[18] Sheila R. Canby, *Persian Painting* (London: British Museum Press, 1993), 119.

[19] Zeyneb Şukuhi Asl, "Tahlili Ber Nemadperdazi-yi Peykernigâri der Devre-i Feth Ali Şah-i Kaçar", *Tahgigat-i Cedid der Ulum-i İnsani* 18 (2019), 119.

edildiği portrelerdir. Feth Ali Şah'ın portresi de bunların başında gelmektedir (bk. Şekil 2 ve 3).

Bu resimlerde şahlar, şehzadeler ve saraylılar bir pencerenin önüne tek başlarına s.tasvir edilmişlerdir. Batı dünyası ile kültürel alışverişlerin bir göstergesi olan perspektif, ışık-gölge ve hacimlendirme gibi teknik özellikler doğru bir şekilde kullanılmamış olsa da bu eserlerde denenmiştir. Ressamlar yavaş yavaş edebi konularla bağlarını kopararak, sanat hamilerinin zevkine göre çalışmaya başlamışlardır. Bu eserlerin teması, genellikle dünyevî zevklerdir.

	
Şekil 1: "Saray Rakkasesi", Tahran, İran,1800-1830 civarı, Tuval üzerine yağlı boya, 151.5×80.4 cm, Victoria & Albert Museum, no. (Female Tumbler | Unknown | V&A Explore The Collections (vam.ac.uk), Erişim tarihi: 07.09.2023)	**Şekil 2**: Mirza Baba, "Feth Ali Şah ve Cep saati", Tahran, İran, 1213. (Monsieur Romieu - a 'man of talents' - BBC News, Erişim tarihi: 15.10.2023)

3. Peykernigârî-yi Derbarî Okulunda Feth Ali Şah'ın Portresi

İslâm sanatında iktidar konusu, farklı şekillerde işlenmiştir. Bu işleniş şekillerinin en etkili örnekleri resim sanatı içinde hem sultanların portrelerinde

hem de saray mensupları ve elçilerle olan buluşma sahnelerinde görülmektedir. Bu sahnelerdeki sultanların, şehzadelerin ve saray mensuplarının tasvirleri, temsil ettikleri makamı ve gücü yansıtmaktadır. Çoğu Feth Ali Şah'ın portresinden oluşan saray ikonografisi içindeki Kaçar dönemine ait bu eserlerde, tasvirler, yazıların yanı sıra semboller ve simgeler içermektedir.

Değerli taşlara düşkün olduğu bilinen Feth Ali Şah, sultan sıfatıyla ihtişamını benzersiz bir şekilde korumuş, sahip olduğu ünvana büyük önem vermiştir. Şah'ın, kendine duyduğu hayranlığın ileri boyutta olduğu ve uzun siyah sakalı, ince beli gibi bazı fiziki özelliklerini gurur kaynağı olarak gördüğü de kaynaklarda geçmektedir.[20] Fakat kendi portresini yaptırmaya meraklı olan Feth Ali Şah'ın fiziki görünüşü, bu portrelerde gerçekçi olarak yansıtılmamıştır. Bu portreler dönemin portre resimlerini etkilemiş ve bir kalıp oluşturmuştur.

Peykernigâri-yi Derbarî Okulu'nun kurucusu Saray Nakkaşbaşısı Mirza Baba, İran'da yağlı boya tekniğini yaygınlaştıran ve kullanan ilk ressam olarak kabul edilmektedir. Kerim Han-i Zend için çalışmış ve Feth Ali Şah'ın döneminde Tahran nakkaşhanesine nakkaşbaşı olarak atanmıştır. Günümüze ulaşmış yağlı boya resimleri ve resimli bir Feth Ali Şah Divanı[21] bulunmaktadır.[22]

"*Feth Ali Şah ve Cep saati*" olarak bilinen resim (Şekil 2), Mirza Baba'nın eseridir. Bu büyük boyutlu resimde, Feth Ali Şah'ın tahta geçmeden önceki gençlik dönemi tasvir edilmiştir. Kompozisyonda, padişahın dizlerinin önüne yerleştirilmiş değerli taşlarla bezeli bir Avrupa saati dikkat çekmektedir.[23] Söz konusu resim, önde gelen Kaçar ressamlarının bağlı olduğu yeni portre geleneğinin de habercisidir. Bu üslûp, Nasireddin Şah'ın (hük. 1848-1896) saltanatının başlangıcına kadar İran portre sanatında devam etmiştir.[24] Peykernigâri-yi Derbarî okulunda, her yaştan ve her statüden insanların portreleri, muntazam çehreli ve uzun boylu olarak tasvir edilmiş, Feth Ali Şah bu tür tasvirler nedeniyle genç ve güçlü biri olarak hafızalara kazınmıştır.[25] Yine figürün gerçek boyutta tasvir edildiği aynı örnekte (Şekil 2), Feth Ali Şah'ın taçsız olarak tasvir edildiği görülmektedir. Bu da o dönemde henüz tahta çıkmamış olduğunu göstermektedir. Daha sonraki portrelerinde, Feth Ali Şah büyük taçları ve kılıcı ile resmedilmiş, gururlu duruşu ve kullanılan süsleme unsurlarıyla gücüne vurgu yapılmıştır.

---

[20] Falk, *Şemayilnigaran-i Kaçar*, 31.

[21] Tahran, Gülistan Sarayı'nda muhafaza edilmektedir.

[22] Ruyin Pakbâz, *Dayerat-ül Maarif-i Hüner* (Tahran: Ferhengî Muasir, 2000), 556.

[23] Falk, *Şemayilnigaran-i Kaçar*, 41.

[24] Pakbâz, *Nakkaşi-i İran ez Dirbaz ta Emruz*, 150-151.

[25] Pakbâz, *Dayerat-ül Maarif-i Hüner*, 147.

Söz konusu resimde Feth Ali Şah, inciler ve değerli taşlarla işlenmiş bir kilim üzerinde oturmaktadır. Elindeki asâ ve belini saran kemer mücevherlerle süslenmiş, kollarını saran pazubentler yine bu değerli taşlarla kaplanmıştır. Bunlardan birinde "Elmas-ı derya-yı Nur"[26] diğerinde ise "Tacmah" olarak bilinen elmaslar sergilenmektedir. Tacında da irice bir yakut, bir kaç sıralı inci dizisi ile zenginliğini arttırmıştır.[27] Resimin sol üstündeki arka fon üzerinde "Sultan Feth Ali Şah-ı Kaçar" ibaresi ile hemen altında yaldızlı bir çerçeve içinde birkaç mısralık bir şiir yer almaktadır. Diğer köşenin ise batı sanatında sıkça rastlanan bir perde detayı ile hareketlendirilmiş olması oldukça dikkat çekicidir. Resmin sol alt köşesinde ise "Rakam-i Kemterin Mirza Baba, Sene 1213" notu düşülerek sanatçının imzasına yer verilmiştir.

Yine benzer bir pozu içeren, Feth Ali Şah'a ait bir başka portre ise dönemin bir diğer ressamı Mihr Ali'ye aittir (Şekil 3). Mihr Ali, Peykernigâri-yi Derbarî Okulu'nun önde gelen isimlerinden biri olarak bilinmektedir. Muhtemelen Mirza Baba'nın talebesi olmuş, onun ardından da sarayın nakkaşbaşısı olarak görevlendirilmiştir. Portre ressamlığındaki başarısı, taç, silah ve kıyafet ayrıntılarını betimlemedeki ustalığı ile yer etmiştir.[28]

State Hermitage Museum'da bulunan söz konusu resimde Mihr Ali, ustasının kompozisyonuna ve üslûbuna sadık kalmıştır. Tahta geçişinden sonra yapıldığı anlaşılan resimde Feth Ali Şah, başında "Tac-i Kiyani" olarak bilinen tacla gösterilmiştir. Bu tacın, sekizgen köşelerinde ve yüzeyinde 1800 inci, 1500 parça yakut ve 300 büyük zümrüt taşı bulunmaktadır (bk. Şekil 6).[29] İsmi ve tasarımı, İran Pers sultanlarından gelen tac, Feth Ali Şah'ın emri üzerine, saltanatının simgesi olarak yaptırılmıştır.[30] Şah'ın diğer portrelerinde ise bu tacın tasarım detaylarında bazı değişiklikler yapılmıştır.[31]

26 1729'da Nadir Şah Afşar'ın Afganlarla savaşında "Elmas-ı Derya-i Nur" İran askerlerinin eline geçen savaş ganimetleri arasında yer almıştır. En değerli kraliyet mücevherinden olan bu elmas, bir süre İngiliz kraliyet mücevherlerinden biri olmuştu (Robert M. Cullers, Muhammed Fallahi, "Tarikçe-i Cevahirat-i Saltanat-i İran", *Vahid* 16 (1965), 44- 46.; Behnam Zengi, "Karkerd ve Jaygah-i Cevahirat ve Ziverâlât der Nakkaşiha-yi Devre-i Kaçar", *Pejuheş-i Hüner* 3 (2014), 51). Bu elmas şimdi İran'da "Müze-i Cevahirat-i Milli"de muhafaza edilmektedir.

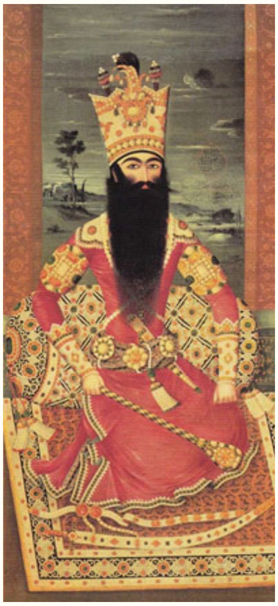
27 Abbas Amanat, "The Kayanid Crown and Qajar Reclaiming of Royal Authority", *Iranian Studies* 34/1-4 (2001), 21-23.

28 Pakbâz, *Dayerat-ül Maarif-i Hüner*, 553.

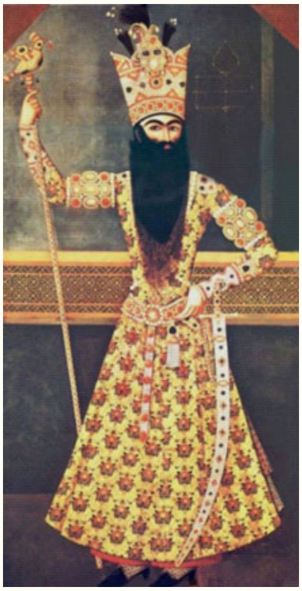
29 Yahya Zoka, "Tacha ve Tahtha-yi Saltanati-yi İran", *Hüner ve Merdom*, 60 (1968), 47.

30 Zoka, "Tacha ve Tahtha-yi Saltanati-yi İran", 52. ; Siyamek Delzende, *Tahavvolat-i Tasviri-i Hüner-i İran* (Tahran: Nazar, 2017), 36.

31 Ayrıca bu ressamın aynı kompozisyonda çalışdığı resim için Bk. Painting | V&A Explore The Collections (vam.ac.uk), Erişim tarihi: 01.10.2023.



Şekil 3: Mihr Ali, "Fath Ali Şah portresi", Tahran, 181314- civarı, Tuval üzerine yağlı boya, 253×118 cm, State Hermitage Museum, Saint Petersburg, no. VR-1108. (*Royal Persian Painting; The Qajar Epoch 17851925-*, Ed. L. S. Diba & M. Ekhtiar, (Brooklyn: Brooklyn Museum of Art & Tauris Publishers, 1998), 184, fig 40)



Şekil 4: Mihr Ali, "Feth Ali Şah portresi", İran, Tuval üzerine yağlı boya, Tahran, 1813, (Ruyin Pakbâz, *Nakkaşi-i İran ez Dirbaz ta Emruz*, (Tahran: Zerrin ve Simîn, 2001), 179, fig. 23).



Şekil 5: Mihr Ali, "Feth Ali Şah portresi", Tahran, 180910-, Tuval üzerine yağlı boya, 253×124 cm, State Hermitage Museum, Saint Petersbug, no. VR-1107. (*Royal Persian Painting; The Qajar Epoch 17851925-*, Ed. L. S. Diba & M. Ekhtiar, (Brooklyn: Brooklyn Museum of Art & Tauris Publishers, 1998), 183, fig 39)

Mihr Ali'nin "*Feth Ali Şah'ın Portresi*" adlı bir başka çalışmasında (Şekil 4) Şah, tam boy olarak, bir eli belinde, diğer eli ise asasında tasvir edilmiştir. Bu kompozisyon ve üslûp, Şah'ın başka portrelerinde de Mihr Ali ve diğer ressamlar tarafından birçok kez tekrarlanmıştır. Şah'ı ölümsüzleştirmek için çoğaltılan ve Mirza Baba ile Mihr Ali tarafından ortaya konulan bu eserler, zamanla bir saray ikonografisinin de oluşmasını sağlamıştır. Aynı kompozisyonu Hermitage Museum'da muhafaza edilen "Feth Ali Şah'ın Portresi" adlı bir başka eserde (Şekil 5) görmek mümkündür. Şah'ın ayakta verdiği bu poz, gücünü ve ihtişamını sergilemektedir. Koyu arka plan önündeki Şah, resmin merkezine yerleştirilmiş, mücevherlerle donatılmış kıyafetler içinde, parlak ve canlı renklerle ön plana çıkartılmıştır. Böylelikle, bu tasvir şekliyle resmin sahibinin de önemi vurgulanmıştır. Burada bir kez daha, inciler,

yakutlar ve zümrütlerle bezeli tacı, kıyafeti, kılıcı ve aksesuarları ile Şah'ın mücevherlere olan tutkusu desteklenmiştir.

Bu resimlerde, Şah'ın asâsının ibibik kuşu sembolü taşıyan sapı dikkat çekmektedir. İran'da kutsal kabul edilen bir mitolojik hayvan olan ibibik kuşu, Şah'ın saltanatının ihtişamını ve otoritesini temsil etmek maksadıyla kullanılmış olmalıdır. Hüdhüd olarak da bilinen İbibik kuşu, tacı andıran tepeliği ile Persler'de kutsal olan Ferr-i İzedi'yi[32] anımsatmaktadır. Bu anlamda, ibibik kuşunun kullanılması, Şah'ı İslâm öncesi hükümdarlarına (Persler) benzetmenin bir çabası olarak da görülebilir.[33]

Sıcak renklerin kullanılması, hem Batı resminin etkisinin bir göstergesi hem de Şah'ın ihtişamlı hayatının bir sembolü olarak görülebilir. Tüm bu portrelerde değişmeyen tek unsur, Şah'ın idealize edilen beden tasviridir. Yuvarlak bir yüz, badem gözler, kemerli gür kaşlar, ince burun ve zarif bir ağız, her birinde aynen tekrar etmiştir. Şah, ideal bir formda gösterilmiş, sağlam vücut yapısına, geniş omuzlara, ince bir bele ve güzel bir yüze sahip biri olarak resmedilmiştir. Bu portrelerden, Peykernigâri-yi Derbarî Okulu'nda, genç ve kadınsı figürlerin kalıplaştığı anlaşılmaktadır.

Bu stilize portrecilik anlayışında, figürlerin meslekleri ve konumları, giyim şekli, takı ve taç gibi aksesuarları, bıyık ve sakal gibi fiziksel özellikleriyle ifade edilmiştir. Sakalın boyu ve bıyık kullanımı, figürlerin kimliği konusunda ayırıcı unsur olmuştur. Bu dönemin resim anlayışı içinde maddi özellikler daha fazla vurgulanmıştır. Dolayısıyla, Şah'ın tasvirlerinde de odak noktası, Şah'ın kendisi değil, portresinde yer alan semboller olmuştur.[34] Bunların başında ise değerli taşların kullanımı gelmektedir. Bu değerli taşlar, Şah'ın tacında da yoğun olarak kullanılmıştır. Müze-i Cevâhirât-ı Millî-i İran'da sergilenen Şah'a ait taç, Şah'ın en sevdiği mücevherler ile tüm cepheyi saracak şekilde işlenmiş olduğu görülmektedir (Şekil 6 ve 7). Bu tacın sorgucundaki kıvrımlı hareket, servi ağacını temsil etmektedir (Şekil 7). İran ve İranlıların sembolü kabul edilen servi ağacı, aynı zamanda gerçeği ve alçakgönüllülüğü de ifade etmektedir. Ayrıca, Sasani döneminde, "Mezdek"[35] öldürüldükten sonra Servi ağacı bükülerek kederli bir şekil verilmiş, özgürlüğün sembolü olarak kabul edilmiştir.[36]

---

32 Ferr-i İzedi veya Ferr-i Kiyani bir mitolojik kavramdır, şahlara ve sultanlara mahsusdur. Bu sembol kudret, krallık ve zaferin simgesidir.

33 Şukuhi Asl, "Tahlili Ber Nemadperdazi-yi Peykernigâri", 129.

34 Delzende, *Tahavvolat-i Tasviri-i Hüner-i İran*, 25.

35 Mezdek, I. Kubad-i Sâsânî (488-531) döneminde dinî inançları ile tanınmaktadır. Mezdek, Mani inancına bağlıdır.

36 Hüsrev Sina'i, [*Cevahirat-i Milli-yi İran; Govahan-i Tarih*] (Film, 2008), 00:16:35.

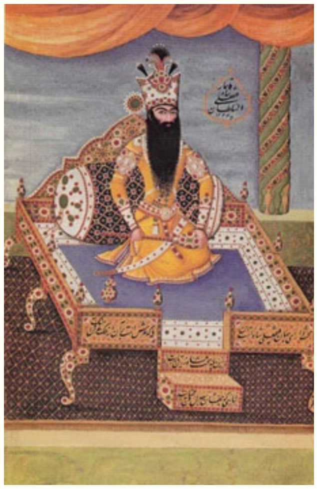
"Tâc-ı Kiyani" adı ile bilinen taç, Feth Ali Şah tarafından saltanatının sembolü olarak yaptırılmıştır. İran'daki yönetimin sağlamlaştırılmasından sonra, (yaklaşık 1800 yılından itibaren) Şah, özel ziyafetlerde ve resmi karşılamalarda kullanmak üzere, İran şahı Hüsrev'i anımsatan bir taht da yaptırmıştır.[37] Bu taht, 1800 yılında kullanılmaya başlandığı için Peykernigâri-yi Derbarî Okulu'nun resimlerinde de sık sık tasvir edilmiştir (Şekil 8).[38] Şah'ın portrelerinde en önemli unsurlar, Şah'ın kılıcı, tacı ve tahtıdır. Şah'ın kılıcı, onun gücünü ve otoritesini, tacı ise saltanatını ve krallığını temsil etmektedir. Ayrıca özel olarak yaptırdığı saltanat tahtı (Taht-ı Tavus) da iktidarının bir sembolü niteliğindedir. Bu unsurların portrelerde detaylı bir şekilde işlenmesi, Şah'ın kudretli iktidarına ve zenginliğine birer gönderme olarak da değerlendirilebilir.



Şekil 6: Tâc-ı Kiyani, Feth Ali Şah'ın tacı, Müze-i Cevahirat-i Milli-i İran, Tahran, İran, (Hüsrev Sina'i, *Cevahirat-i Milli-yi İran; Govahan-i Tarih* (Film, 2008), 00:14:54.)



Şekil 7: Tâc-ı Kiyani'ye takılan mücevher, Müze-i Cevahirat-i Milli-i İran, Tahran, İran, (Hüsrev Sina'i, *Cevahirat-i Milli-yi İran; Govahan-i Tarih* (Film, 2008), 00:16:40.)



Şekil 8: Sanatçı anonim, "Fath Ali Şah Portresi", Albümden Bir sayfa, Tahran, Kağıt üzerine Suluboya ve yaldız, 29.3×19.7 cm, Ağa Khan Collection, no: Ms 23 (*Royal Persian Painting; The Qajar Epoch 1785-1925*, Ed. L. S. Diba & M. Ekhtiar, (Brooklyn: Brooklyn Museum of Art & Tauris Publishers, 1998), 176, fig 35)

37 Zoka, "Tacha ve Tahtha-yi Saltanati-yi İran", 52.; Delzende, *Tahavvolat-i Tasviri-i Hüner-i İran*, 36.

38 Delzende, *Tahavvolat-i Tasviri-i Hüner-i İran*, 36.

Taht-ı Tavus'un yapımı Feth Ali Şah döneminde gerçekleşmiştir. Şah'ın en sevdiği eşinin adını alan bu taht, bir zamanlar Taht-ı Horşid (Güneş tahtı) adıyla da anılmıştır. Feth Ali Şah, 1799 yılında tahtın yapımını emretmiş ve yapımında İsfahan'ın en iyi ustalarını görevlendirmiştir. Bu taht sonraki şahların döneminde de en değerli saray hazineleri arasında yer almıştır.[39] Şah'ın oturup saray mensuplarını kabul ettiği taht, ressamlar tarafından da pekçok kez resmedilmiştir.

Diğer bir that olan Taht-i Nadiri ise dönemin değerli mücevherleri ile baştan sona kaplanmış, ismini de bu yönde alan nadir eserlerdendir. 22 bin değerli taşın süsleme unsuru olarak kullanıldığı bu taht da Feth Ali Şah tarafından yaptırılmıştır.[40]

Feth Ali Şah'ın yönetiminin ilk yirmi yılında, İran Şahı'nın 15'ten fazla portresi, gücünün ve zenginliğinin göstergesi olarak, İngiltere, Hindistan, Rusya ve Fransa'ya diplomatik hediye olarak gönderilmiştir. Bu portrelerde, Şah'ın saltanat topuzu ve kılıcı gizli bir tehdidi sembolize ederken, mücevherlerle bezenmiş unsurlar, zenginliği ve ihtişamı simgelemektedir.[41]

Sarayın bir diğer sanatçısı olan Abdullah Han, Feth Ali Şah döneminin saray mimarlarından olup Feth Ali Şah ve Muhammed Şah-ı Kaçar tarafından saray başmimarı ünvanına layık görülmüştür. Abdullah Han'ın önemli mimari eserlerinden biri Nigaristan Sarayı'dır. Sarayı özel yapan unsurlardan biri, başmimar Abdullah Han tarafından 1228/1813'te yapılmış olan "Sef-i Selam-i Nevruzî" isimli büyük boy yağlı boya duvar resimleridir. Sarayın Dilgüşa Köşkü'nde yer alan bu resimler ne yazık ki günümüze dek ulaşmamış, orjinalinden kopyalanmış olan resim örnekleri muhafaza edilmiştir (Bk. Şekil 9).[42] Söz konusu resmin yaklaşık 4×40 metre büyüklüğünde olduğu kaynaklarda geçmektedir. Resimde, altınlar ve değerli taşlarla donatılmış Taht-ı Tavus'da oturan Feth Ali Şah, şehzadeler, saraylılar, valiler, elçiler ve şairler arasında resmî bir protokol töreninde tasvir edilmiştir. Resimde 118 figür tasvir edilmiştir.[43] Tarihi belge niteliği taşıyan bu resmin günümüze ulaşan örneği, (H.1250/1834'te ressam Muhammed Ali tarafından ya-

---

39 Scarcia, *Hüner-i Safevî, Zend, Kaçar*, 48.; Cullers, Fallahi, "Tarikçe-i Cevahirat-i Saltanat-i İran", 51.

40 Cullers, Fallahi, "Tarikçe-i Cevahirat-i Saltanat-i İran", 52.

41 Layla Diba, "Tasvir-i Kudret ve Kudret-i Tasvir: Niyyet ve Netice der Nühustin Nakkaşiha-yi Asr-i Kaçar (1785-1834)", *İran-Name* 67 (2000), 440.

42 Pakbâz, *Dayerat-ül Maarif-i Hüner*, 355.; Ali Asker Mirza'i Mehr, "Sef-i Selam-i Feth Ali-Şahî; Duvarnigare-i Abdullah Han Nakkaşbaşı der Kah-i Nigarestan-i Tahran H. 1228", *Tandis*, 382-383 (2019), 42.

43 Mirza'i Mehr, "Sef-i Selam-i Feth Ali-Şahî", 42.

pılan önemli bir kopyasıdır.[44] "Sef-i Selam-i Nevruzî"nin kopyalanması, hem taşıdığı sosyal ve siyasal propaganda unsurlarının hem de estetik beğenilerinin çağının ötesine taşınmasına vesile olmuştur.



Şekil 9: Sanatçı anonim, "Sef-i Selam-i Nevruzî", Tahran, 1815, Kağıt üzerinde sulu boya, orta panel 60×52 cm, etraf paneller 33×135 cm, (*Royal Persian Painting; The Qajar Epoch 1785-1925*, Ed. L. S. Diba & M. Ekhtiar (Brooklyn: Brooklyn Museum of Art & Tauris Publishers, 1998), 175, fig 34)

"Sef-i Selam-i Nevruzî"de Feth Ali Şah'ın saltanat dönemindeki bir Nevruz bayramına ait selamlama töreni gösterilmektedir. Resimde Nevruz kutlamalarına özgü bir atmosfer betimlenmiştir. Bu tür resimler, Kaçar hükümdarlığı döneminin siyasi, sanat ve kültür ortamını yansıtması bakımından ayrı bir önem taşımaktadır.

Bu tarz resimlerin anıtsal örnekleri diğer önemli binaların duvar resimlerinde de kendini göstermiştir. Kum şehrinde Hazreti Ma'sume türbesinin

[44] Pakbâz, *Dayerat-ül Maarif-i Hüner*, 355.

yanında, iki yüzyıl boyunca bu lüks Kaçar binalarından biri de İmaret-i Şahi olmuştur.[45]

Kaynaklarda İmaret-i Şahi'nin üç köşkü olduğundan söz edilmektedir. İlk köşk, Feth Ali Şah için ayrılmış olan köşktür. Şah, tacı, Taht-ı Tavus'u ve murassa kılıç ile köşkün duvarına tasvir edilmiştir. Günümüze ulaşan ikinci köşkün duvarlarında Feth Ali Şah, 101 diğer figür ile (çocukları[46] ve saraylılar) iki sıra halinde resimlenmiştir. Bu resmin odak noktasında Şah'ın kendisi bulunmaktadır. Sağında ve solunda 50 şehzade ve altında ise resmî kıyafetler içinde saray mensubu 51 figür sıralanmıştır (bk. Şekil 10). Üçüncü köşkün idari ve hizmet binası olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu köşkün resimleri Mihr Ali'ye atfedilmektedir. Ne yazık ki Kum Ulu Camii'nin 1959 (H.Ş.1338) yılındaki inşası sırasında bu saray yıkılmıştır. Ancak bazı resimler (ikinci köşkün resimleri), 1936'dan (H.Ş.1315) itibaren uygulanan özel bir teknikle 55 parça halinde duvardan sökülerek kurtarılabilmiş,[47] Tahran Nigaristan Müzesi'nde hazırlanan bir alanda yeniden birleştirilmek suretiyle muhafaza edilmiştir (Şekil 10).



Resim 10. "Sef-i Selam-i Nevruzî", Nigaristan Müzesi, Tahran, İran, (19-Century Iranian Paintings to Undergo Restoration for Louvre Exhibit | Financial Tribune, Erişim tarihi:08.10.2023)

[45] Ünlü Kum tarihçisi, Abdullah Faiz bu binanın inşa nedenini şöyle anlatmaktadır: "*Kum'da şahların rahat edeceği bir yer yoktu ve bu şehre giden şahlar, kendileri için kurdurdukları özel çadırda şehrin dışında konaklamak zorunda kalıyorlardı. Bu büyük bir eksiklikti ve şaha layık değildi... Bu nedenle Feth Ali Şah, 1803'te (H.1218) görkemli ve törensel bir binanın inşasını emretti...*" (Abbas Feyz, *Caddi Furuzan* (Kum: Çaphane-i Kum, 1946), 104; Aktaran: Ahmed Camrasi, "Seyr-i Tahavvol-i İmaret-i Fath Ali Şah-i Şehr-i Kum der Esnad", *Bastan-pajuh* 19/24 (2021), 24.)

[46] Tarihçiler, Feth Ali Şah'ın 158 karısı, 60 oğlu ve 48 kızı olduğunu belirtmektedirler (Abdülazim Rizaî, *Gencine-i Tarih-i İran* (Tahran: Atlas, 2000), 12/561, 577.; Nefisi, *Tarih-i İçtima'i ve Siyasi-i İran*, 75-76.

[47] Camrasi, "Seyr-i Tahavvol-i İmaret-i Fath Ali Şah-i", 24-26.

Bu tasvirler kısa süre içinde çağının beğenisini kazanmış, resim tekniği içinde kalıplaşmıştır. Şah ve devlet adamları tarafından diğer saraylarda ve köşklerde de ressamlara sipariş olarak verilmeye başlanmıştır. Yaklaşık 70 resim bu üslûp özellikleri ile meydana getirilmiştir.[48] Bahsi geçen konu tuval üzerinde ve duvar resimleriyle sınırlı kalmamış, tek yapraklı sayfalar halinde albümlerde (bk. Şekil 8 ve 9)[49], ve lake tekniğiyle yapılan kalemdanlar ile ayna kutularında[50] da incelikle işlenmiştir. Ayrıca Feth Ali Şah'ın portresi İran sınırları dışında diğer ülkelerde de ressamlar tarafından resimlenmiştir.[51] Büyük ölçüde Feth Ali Şah'a bağlı olan okul, Şah'ın ölümünden sonra (1250 AH) gerilemeye başlamıştır. Muhammed Şah döneminde resim sanatında bir duraklama dönemi yaşanmış, bu alandaki çalışmalar daha çok saray dışındaki sanatsal faaliyetlere doğru kaymıştır.

Sonuç

Kaçarlar, İran'da siyasi istikrarı sağlayarak ülkede önemli sosyal ve kültürel değişikliklere öncülük etmişlerdir. 18. Yüzyılın sonlarından başlayan ve 19. yüzyıl boyunca devam eden yağlı boya tekniği ile yapılan büyük boy portre resimleri yaygın hale gelmiştir. Bu resimler, saraylara ve görkemli binalara yerleştirilmek üzere üretilmiş, bir anlamda birer iç mekân süs unsuru olarak görülmüşlerdir. İslâm resim sanatında bir saray ikonografisi olarak ortaya çıkmış, "Peykernigâri-yi Derbarî" olarak anılmaya başlamıştır. Kaçarların ikinci sultanı, Feth Ali Şah döneminde gelişmiş ve (öl. 1250/1834) ölümünden sonra azalmaya başlamıştır. Feth Ali Şah'ın saltanatının başlamasıyla üretimi yoğunluk gösteren bu resimler, Pers sanatı, geleneksel minyatür sanatı ve Batı resim anlayışının birleşmesiyle şekillenmiş ve bir okul haline gelmiştir. 18. ve 19. yüzyılda önem kazanan sultan portreleri, geleneksel minyatür sanatında görülen portre üslûbundan farklılık göstermiştir.

Peykernigâri-yi Derbarî'nin zirvesi, Feth Ali Şah'ın hükümdarlığı döneminde gerçekleşmiştir. Bu portrelerde işlenen saltanat ve iktidar konuları ile şahın güç ve hakimiyetinin gösterilmesine önem verilmiştir. Ressamlar, onları himaye eden saraylılar ve zenginler bu portrelerin üretimi ve yaygınlaş-

---

48 Mirza'i Mehr, "Sef-i Selam-i Feth Ali-Şahî", 44.

49 David Collection'da albüm içinde muhafaza edilen tek yapraklı resim de buna bir örnektir. Görsel için bk. Davids Samling (davidmus.dk), Erişim tarihi: 10. 09. 2023.

50 Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde 231, LT 642 nolu hazine buna dair bir örnektir. Görsel için bk. 0 (1024×683) (tmgrup.com.tr), Erişim tarihi: 01. 10. 2023.

51 Görsel için bk. Fath 'Ali Shah Qajar | Unknown | V&A Explore The Collections (vam.ac.uk), Erişim Tarihi: 08. 10.2023.

ması için büyük gayret göstermişlerdir. Şahın arzusu doğrultusunda bir propaganda aracı olarak üretilen bu eserler, İran sınırlarını aşmış, diğer ülkelerin saraylarına diplomatik hediye olarak sunulmuştur. Portreler, şahın kişilik özellikleri hakkında bilgi vermesi açısından da ayrı bir önem taşımıştır. Anlaşılmaktadır ki Şah, hükümdarlık gücünü; tacı, altından ve değerli taşlardan yapılmış tahtı, yanında taşıdığı murassa silahları, kalıplaşmış çehre özellikleri ve kendine özgü pozu ile vurgulamaktadır. Portresi dönemin sembolü haline gelen Şah'ın izlediği bu yöntem ve üslûp, saltanatına meşrutiyet sağlamakta ve gücünü duyurmakta başarılı olmuştur.

Kaynakça

19-Century Iranian Paintings to Undergo Restoration for Louvre Exhibit | Financial Tribune, Erişim tarihi:08.10.2023

Amanat, Abbas. "The Kayanid Crown and Qajar Reclaiming of Royal Authority". *Iranian Studies* 34/1-4 (2001), 17-30.

Brend, Barbara. *Hüner-i İslâmî*. çev. Mahnaz Şayestefer. Tahran: Müassese-i Mütâla'ât-ı Hüner-i İslâmî, 2005 (H.Ş.1383).

Camrasi, Ahmed. "Seyr-i Tahavvol-i İmaret-i Fath Ali Şah-i Şehr-i Kum der Esnad". *Bastan-pajuh* 19/24 (M. 2021/H.Ş. 1399), 22-42.

Canby, Sheila R. *Persian Painting*. London: British Museum Press, 1993.

Cullers, Robert M., Muhammed Fallahi. "Tarikçe-i Cevahirat-i Saltanat-i İran". *Vahid* 16 (M. 1965/ H.Ş. 1344), 44-49.

Delzende, Siyamek. *Tahavvolat-i Tasviri-i Hüner-i İran*. Tahran: Nazar, 2. Basım, 2017 (H.Ş.1396).

Diba, Layla S. "Tasvir-i Kudret ve Kudret-i Tasvir: Niyyet ve Netice der Nühustin Nakkaşiha-yi Asr-i Kaçar (1785-1834)". *İran-Name* 67 (M.2000/ H.Ş. 1378), 423-452.

Falk, S. J. *Şemayilnigaran-i Kaçar*. çev. Alirıza Baharlu. Tahran: Peykere, 2014 (H.Ş.1393).

Female Tumbler | Unknown | V&A Explore The Collections (vam.ac.uk), Erişim tarihi: 07.09.2023

Feyz, Abbas. *Caddi Furuzan*. Kum: Çaphane-i Kum, 1946 (H.Ş.1324).

Godard, Yedda A. "Nigargeri Pes ez Devre-i Safevî". *Seyr-i der Hüner-i İran*. çev. Perviz Merzban. haz. Arthur Upham Pope. 5 Cilt. Tahran: İlmi ve Ferhengi Yayınları, 2009 (H.Ş. 1387).

Guderzi, Murtaza. *Tarih-i Nakkaşi İran: Ez Ağaz ta Asr-i Hazir*. Tahran: Semt, 2005 (H.Ş. 1384).

Mirza'i Mehr, Ali Asker. "Sef-i Selam-i Feth Ali-Şahî; Duvarnigare-i Abdullah Han Nakkaşbaşı der Kah-i Nigarestan-i Tahran H. 1228". *Tandis*. 382-383 (M. 2019/ H.Ş. 1397), 42-46.

Nefisi, Sa'id. *Tarih-i İçtima'i ve Siyasi-i İran; Devre-i Muasir*. Tahran: Bunyad, 2. Basım, 1976 (H.Ş. 1354).

Pakbâz, Ruyin. *Dayerat-ül Maarif-i Hüner*. Tahran: Ferhengî Muasir, 2000 (H.Ş.1379).

Pakbâz, Ruyin. *Nakkaşi-i İran ez Dirbaz ta Emruz*, Tahran: Zerrin ve Simîn, 2. Basım, 2001 (H.Ş.1380).

Pakbâz, Ruyin. *Nakkaşi-i İran ez Dirbaz ta Emruz*. Tahran: Zerrin ve Simîn, 2. Basım, 2001 (H.Ş.1380).

Rizaî, Abdülazim. *Gencine-i Tarih-i İran*. 12 Cilt. Tahran: Atlas, 2000 (H.Ş. 1378).

Royal Persian Painting; The Qajar Epoch 1785-1925. ed. Layla Diba-Maryam Ekhtiar. Brooklyn: Brooklyn Museum of Art & Tauris Publishers, 1998.

Saffari, Samane. "Elmas-i Derya-i Nur". *Ferheng-i Müze* 24 (M. 2020/ H.Ş.1399), 33-33.

Scarcia, Gian Roberto. *Hüner-i Safevî, Zend, Kaçar*. haz. Yakub Ajend. çev. Yakub Ajend. Tahran: Mola Yayınları, 2011 (H.Ş.1390).

Sina'i, Hüsrev. *Cevahirat-i Milli-yi İran; Govahan-i Tarih* (Film, M. 2008/ H.Ş. 1387).

Sina'i, Hüsrev. *Cevahirat-i Milli-yi İran; Govahan-i Tarih* (Film, M. 2008/ H.Ş. 1387).

Şukuhi Asl, Zeyneb. "Tahlili Ber Nemadperdazi-yi Peykernigâri der Devre-i Feth Ali Şah-i Kaçar". *Tahgigat-i Cedid der Ulum-i İnsani*, 18 (M. 2019/ H.Ş.1398), 117-133.

Zengi, Behnam. "Karkerd ve Jaygah-i Cevahirat ve Ziverâlât der Nakkaşiha-yi Devre-i Kaçar". *Pejuheş-i Hüner*,3 (M. 2014/ H.Ş. 1392), 47-56.

Zoka, Yahya. "Tacha ve Tahtha-yi Saltanati-yi İran". *Hüner ve Merdom* 60 (M. 1968/ H.Ş. 1346), 47-87.

SELÇUKLU SANAT YAPILARINDA İMGELEME YÖNTEMİ VE KÜLTÜREL HAFIZAYA ETKİSİ

SİNAN DOĞAN[1]

Özet

Anadolu'nun fethinde savaşçı olarak ün yapan Selçuklular, Anadolu'nun Türk-İslâm vatanı haline getirilmesinde, savaşçı imgesi yerine sanatçı imgesini öne çıkarıp yaşatmışlardır. Bundan dolayı Avrupa'da, Selçuklu medeniyeti bir sanat ve bedîiyyât (estetik) yuvası olarak kabul edilmiştir. Selçuklular hâkimiyet kurduğu topraklarda; coğrafya, sosyal, siyasal, ekonomik ve kültür çevresine bağlı olarak oluşturdukları sanat ürünleri meydana getirmişlerdir. Selçuklu sanat ürünlerinde yer alan sosyal ve kültürel unsurlar ile fizik ve metafizik arasındaki bağlantının kurulması amaçlanmıştır. Fizik ve metafizik bağlantısı, kültürel dil merkezine yolculuk yapılmasını sağlamıştır. Selçuklu sanat ürünlerinde, kültür ve dil birliğine özgü olan tasavvurlar ve duygu değerleri ortaya çıkmıştır. Selçukluların sanat ürünlerinde gerçekleştirdiği imgeleme yöntemiyle, kültürünün derinliklerine nüfuz edebilmeyi ve kültürel varlığın merkezindeki kozmik ritimleri yaşatmak amaçlanmıştır. Böylece sanat ürünlerinde kullanılan kültür ve tabiat unsurlarını yansıtan imgelerle, kültürel ortak hafızanın oluşturulması hedeflenmiştir. Selçuklu sanatkârları gökyüzü mertebesindeki sanat ürünlerini ortaya çıkartan duygu ve düşüncelerini, fizik-metafizik temelli ruhlarının kudretiyle yoğuruyorlardı. Sanatkârların işledikleri eserlerin estetik nokta-i nazarından hâiz oldukla-

[1] Uzman, MEB, s.sinanQ@hotmail.com, https://orcid.org:0000-0002-8242-0820

rı (taşıdıkları) mükemmeliyet, ziyaret edenlerin ruhlarında bir derinlik, dile gelmez yüksek duygular uyandırıyordu. Selçuklu kentleri, tarihsel bağlamda köklü bir geçmişe sahip olmakla beraber Anadolu'nun en önemli siyasi ve kültürel merkezlerinden biri haline gelmişti. Selçuklu kentlerinde meydana gelen çok sayıda sanat ürünü sonucunda fizik-metafizik temelli derin kültürel bağ kurulması gerçekleşmişti. Selçuklu kentlerinde yer bulan sanat ürünlerinde, dönemin sanat üslûbunun farklı desen ve motif örnekleriyle kendine özgü özelliklerinde görülmektedir. Selçuklu sanatının özelliklerinden biri, yapılardaki süslemeyi oluşturan imgelerin sıklıkla ele alınması, âdeta bütünleşmiş bir kimliğe kavuşmasıdır. Makalemizde, Selçuklu kent sanatı yapılarında yer alan imgelerin, kültür ve sanat yönünden incelenecektir. Böylece Selçuklu sanat uygulama formlarında yer alan imgelerin, zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şeyin ne olduğunu, dünya gerçeğini zihinsel bir görüntü olarak nasıl yansıtmak istendiğini temellendirmek amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Selçuklular, Selçuklu Kentleri, Kültür, İmgeleme

IMAGING METHOD IN SELJUK ART STRUCTURES AND ITS EFFECT ON CULTURAL MEMORY

Abstract

The Seljuks, who became famous as warriors in the conquest of Anatolia, brought the image of an artist to the fore instead of the image of a warrior and kept it alive in making Anatolia a Turkish-Islamic homeland.Therefore, in Europe, the Seljuk civilization was accepted as a home of art and beauty (aesthetics).In the lands that the Seljuks ruled; they have created art products that they have created depending on geography, social, political, economic and cultural environment. It is aimed to establish the connection between nature, social and cultural elements in Seljuk art products and physics and metaphysics.The connection between physics and metaphysics made it possible to travel to the cultural language center.In Seljuk art products, imaginations and emotional values specific to the unity of culture and language emerged. It is aimed to penetrate deep into the culture of the Seljuks and to keep their cosmic rhythms in the center of cultural existence alive, with the method of imagination that the Seljuks realized in their art products.Thus, it is aimed to create a cultural common memory with images that reflect the cultural and natural elements used in art products. Seljuk Artisans were kneading their feelings and thoughts, which produced their "sky level" art products, with the power of their physics-metaphysics-based spirits.The perfection that the craftsmen had from the aesthetic point of *view* of their works evoked a depth and inexpressible high feelings in the souls of the visitors.Other Seljuk cities, especially Balıkkesir, have a deep-rooted history in the historical context and have become one of the most important political and cultural centers of

Anatolia.As a result of the many artistic products that took place in the Seljuk cities, a very deep cultural bond based on physics and metaphysics was established.In the works of art found in Balıkkesir and other Seljuk cities, different patterns and motifs of the period's art style are seen with their own unique features.One of the characteristics of Seljuk art is that the images that make up the ornamentation in the buildings are frequently handled and that it attains an almost integrated identity.In our article, the images in Balıkkesir and other Seljuk city art structures will be examined in terms of culture and art.It is aimed to ground the images in the Seljuk art application forms, what is designed in the mind and what is longed to be realized, and how it is intended to reflect the reality of the world as a mental image.

Keywords: Art, Seljuks, Seljuk Cities, Culture, Imagination

Giriş

Selçuklu sanat yapılarında oluşturulmuş kolektif ürünler ve bu ürünlerde yer alan imgeler, bilinçli anları korumak ve saklamak için tasarlanmış kültürel sanat yapıtlardır. Toplumsal ve kültürel niteliklerini taşıyan kültürel yapıtlarda yer alan toplumsal uyarımları ve toplumsal sinyallerin ortaya çıkartılması, Selçuklu sanat yapılara kültürel işlerlik kazandırılmaktır.[2] Bir başka ifadeyle imgeleme yöntemiyle Selçuklu sanat yapılarındaki anlam dünyasına yoğunlaşarak toplumsal uyarımları ve toplumsal sinyalleri keşfetmektir. Selçuklu sanat ve ürünlerindeki anlam dünyasındaki amaçlı eylemleri ve düzenli kurumlaştırma çabaların ortaya çıkarılmasıdır. Bu bağlamda ulaşılan Selçuklu yapıtlarındaki maddî ve mânevî mirası anlamlandırma ve değerlendirilmesidir. Toplumda, kültürel mirasın ölümlü oluşuna ve unutulmaya karşı bir bilinçaltı direncinin oluşturulmasıdır.

Selçuklu sanat yapılarda kullanılan imgeler, bir toplumun geçmişini ve geçmiş ile gelecek arasındaki yaşam akışını kurgulayan "anlam" deposudur. İmgeler, döneminde medeniyet anlayışını yansıtan bilgi ve deneyimlerin, estetik alanda icra edildiği ve aktarıldığı birer araç ve insanın beşinci boyutu ile toplumsal uyarımlarına dönüşmesidir.[3] Selçuklu sanat yapı ürünlerdeki imgelerin çözümlenmesi, toplumun bellek halini ve ortak bilinçaltını anlama ve anlamlandırma yetisidir. Bir kültürel yapıtta yer alan imgesel tasarılar, toplumun dinî, kültürel, sosyolojik, psikolojik biçimini belirleyen zemi-

---

2 Michael Schudson, "Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri", *Cogito Bellek* 50 (2007), 80.

3 Elias Norbet, *Uygarlık Süreci.* çev. Ender Ateşman vd. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), 46-171.

nidir. Bu bağlamda üretilen her türlü kültürel yapıt, toplumun psikososyal yapısını ve uluslararası özgün düşünme biçimini yansıtmaktadır. İmgeleme, bir toplumun kültürel duygu, düşünce ve eylem özgünlüğünü oluşturan, o özgünlüğü de sürdüren bir bellek hali ve "ortak bilinçaltı"dır. İmgeleme, bir tarih veya sosyoloji incelemesidir.[4] Sosyal bellekte yer alan birikimlerin algılanma biçimidir. Mekân hakkında zihinsel kurgulanan ve zihinsel tasarıların[5] yansıttığı topluma özgün gerçekleri ortaya çıkartmak için sosyal iletişimin bir yolu olan imgelemeye başvurulur. Makale çalışmamızda imgeleme yöntemi kullanılarak Selçuklu sanat yapılarının oluşumuna ve anlam dünyasına bir yolculuk yapılmıştır. Selçuklu sanat yapılarındaki kültürel unsurlar incelenmiş, üretilen bütün kültürel kalıntıların kültürel kodlarının açığa çıkarılması amaçlanmıştır. Selçuklu sanat yapılarının tarihsel gelişimini yorumlamak sûretiyle bir zamanın kültürüne ve medeniyetine göre Selçuklu sanat anlayışının temellendirilmesi amaçlanmıştır.

1. Selçuklu Sanatının İmgeleme Bağlamında Tetkiki

Selçuklu sanat yapıları, medeniyetin ruh ve zihin anlayışının geleceğe taşıyan mekânlardır. Fizik-metafizik arasında köprüleri oluşturmak sûretiyle mânevî ve kültürel köklerini hissettiriyor ve topluma kimlik ve ruh kazandırıyordu. Selçuklu döneminde kentin dokusunu oluşturan sanat yapıları, Selçuklu medeniyet kazanımlarının estetiğe dönüştürüldüğü icra alanlarıdır. Selçuklu sanat yapıları, "yeni medeniyet hamlesi" olarak tanımlabilir. Bilgi ve yeteneklerin, yeni medeniyet hamleleri ile birleşip, çevreyi değiştirip, medeniyet mührünün vurulmasıdır.

Selçuklu sanat yapılarına dair bütün kültürel kalıntıların imgeleme yöntemiyle yorumlanması sûretiyle ortaya çıkan kültürel anlamın tarihsel hatırlatma eylemi olduğu söylenebilir. Selçuklu sanat yapılarındaki kültürel anlam, Selçuklu'nun kendi anlam dünyasındaki yerini ve uyumunu yansıtmaktadır. Selçuklu yapılarında algı ile düşünce arasında bir araç işlevi gören imgeleme yöntemi, Selçuklu sanat yapılarındaki anlam dünyasında yerini bulur. İmgeleme yöntemiyle, Selçuklu sanat ve ürünlerdeki düşünmenin en yüksek işlemi olarak ruhun ve zihnin katılımıyla, duyumsal bilgilerin elde edilmesidir.[6]

---

[4] Serhat Ulağlı, *İmgebilim "Öteki"nin Bilimine Giriş* (Ankara: Sinemis Yayınları, 2006), 4-23.
[5] M. Cengiz, *İmge nedir?* (İstanbul: Digraf Yayıncılık, 2009), 5.
[6] F. A.Yates, *The Art of Memory*, çev. H. Arslan (İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999), 32.

Selçukluların tarihte ürettikleri kültürel yapıtların etkileri ve tarihin seyrindeki izleri, Selçukluların medeniyet vasıflarını öne çıkartmıştır. Geçmiş devirlerini bugüne bağlayan ve sanatçı imgesini yansıtan Selçuklu yapıtları,[7] kültürel köklerde beslenerek, kendilerine özgü bir sanat sentezine ulaşıp,[8] Anadolu'ya Türk-İslâm çehresini kazandırmıştı.[9] Dönemin siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel unsurları, Selçuklu sanatını biçimlendirmiştir. Selçuklu mimarisinde, bitkisel, geometrik, yazı ve figürlü süsleme ile yüzeyler tezyin edilmiştir. Anadolu Selçuklu Devleti'nin kuruluş döneminde, doğudan getirdikleri süsleme türlerini ve motiflerini kullanmışlardır. Anadolu'yu süsleyen Selçuklu yapıtları ve nice bedîi (güzel) eserlerde yer alan imgeler zamanla dolgun ve tek başına Anadolu'da "Selçuklu şahsiyeti"ni oluşturmuştur.[10]

1.1. Selçuklu Sanat Şahsiyetinin Gelişimi

İslâmiyet'ten sonra Türklerin Yakın Doğu'da kültürel ögelerini yerleştirmeleri, Selçuklu Devleti'nin kurulması ile gerçekleşmiştir. Horasan'dan Kafkasya'ya ve Anadolu'ya uzanan Büyük Selçuklu Devleti'nin gücü, siyasal açıdan çözülmekte olan İslâm dünyasını toparlamış ve buna bağlı olarak da yüksek bir sanatın gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Selçuklu dönemindeki sanat ve mimarlık anlayışı, "egemenliğini tamamlayıcı ve var-oluş alanı olarak inşâ edilen yapılara yansıtılmıştır[11] Selçuklu sanat yapıtları, iktidar-metafizik-medeniyet arasındaki ilişkinin somut örneklerini oluşturuyordu.[12]

Selçuklular, hâkimiyet kurdukları coğrafyaların vatana dönüştürülmesinde, savaşçı vasfının yerine sanatçı vasfını öne çıkartmışlardı. Egemenlik kurduğu coğrafyalarda; dinî ve kültürel hayat, sanat ve estetik alanı ile birleşiyor, Anadolu'yu süsleyen Selçuklu yapıtları ortaya çıkıyordu. Selçuklu mi-

---

7 Semra Ögel, *Ortaçağ Çerçevesinde Anadolu Selçuklu Sanatı Malazgirt Armağanı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1972), 4.

8 Doğan Kuban, *Ortaçağ Anadolu-Türk Sanatı Kavramı Üzerine Malazgirt Armağanı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1972), 115.

9 Şerare Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972).

10 Zekeriya Şimşir, *Konya Selçuklu Çinilerinde Kullanılan Motifler* (Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1990), 7.

11 Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı, der. Doğan Kuban (İstanbul: YKY, 2002), 1; a.mlf., "*Anadolu Kentlerinin Tarihsel* Gelişimi ve Yapısı Üzerine Gözlemler", *Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler* (İstanbul: Arkeloji ve Sanat Yayınları, 1982), 37; Ethel Sarawolper, "Late Seljuk Anatolia", *Mésogeios* 25/26 (2005), 311-336.

12 , S. Ahmet Arvasi, *Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz* (İstanbul: Babıali Kültür, 2006), 118; Turan Koç, *İslâm Estetiği* (İstanbul: İsam Yayınları, 2008), 19.

maride yer alan dinî ve kültürel dinamikleri süsleme sanatıyla birleştirip, irfan diyalektik alanı olarak tasarlamıştı. Kültür ve insana dair ait özelliklerin birikimci gelişimini ya da diyalektiğini"[13] mekânların imar ve inşâsında öne çıkartmıştır. Kültürel köklerinden gelen geleneklerine, İslâm ruhunu katarak meydana getirdiği güçlü sanat yapıtları, Avrupa'da, Selçuk medeniyeti bir sanat ve estetik yuvası olarak kabul edilmiştir.

1.2. Selçuklu Sanatında Kozmik Düşüncenin Varlığı

Selçuklu sanat yapılarındaki Tanrı-toplum-hükümdar arasındaki ilişki kurgusu, kozmik düşüncenin varlığına işaret etmektedir. Selçuklu sanat yapılarında hayvan-rûmî-bitkisel imgelerin birlikte kullanılmak sûretiyle yaşanılan dünya ile ruhanî dünya arasında bir bağ kurulmasını,[14] kültürel derin anlamlar ağının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kültürel derin anlamlar ağının merkezinde, Yüce Allah'ın ulûhiyetine ve sarsılmaz hâkimiyetine yapılan vurgular yer alıyordu. Camilerin ortasındaki büyük kubbe, sonsuzluk hissini verip, Allah'ın birliği (tevhid) esasının sembolik bir ifadesini[15] yansıtıyordu. Selçuklular, İslâm medeniyetine dâhil olunduğu hissini vermek için İslâm medeniyetine dair esaslar, mimari yapılara yansıtılıyor. İslâmiyet'in özünü oluşturan değerleri, Selçuklu sanat yapıtlarına nakış, nakış işlendiği söylenebilir. Selçuklu yapıtları, kendini ziyaret edenlerde fani sûretler yerine, ulvî tırmanışlara özlem duymasını[16] sağlıyordu. Bu nedenle Selçuklu mimari yapılardaki imgeleme, İslâm mânevî hayatını derinden hissettiriyordu.[17]

Selçuklu Devleti'nde Tanrı-toplum-hükümdar ilişkilerini yansıtan şemalar, sanatın bütün alanlarında yaygınlaştırılmıştı. Toplumun dinî hayatının biçimlendirmesi ile ilgili inanç ve tasavvurlar, imgeleme yöntemi ile sanat yapılarına resm ediliyor; inanç ve düşünce tasavvurları, sanat yapılarında yaşatılması sağlanıyordu. Maddecilikten ötede daha çok insan duygularına hitap eden ebedileşme ve toplumla birlikte göğe yükselme tutumları, sanat yapılarında toplumsal uyarımlarına dönüşüyordu.Bu uyarımlar, toplumda ebedîleşme yolunda değişim ve dönüşümü gerçekleştiriyordu.

---

[13] Munay Boockchin, *Kentsiz Kentleşme*, çev. Burak Özyalçın (İstanbul: Ayrıntı Yayınları,1999), 17.

[14] Kifayet Özkul, "Anadolu Selçuklu Dönemi Taş İşlemeciliğinde Çift Başlı Kartal Figürü", *Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu* (Alanya: y.y., 2018), 270.

[15] Robert Hillenbrand, *İslâm Sanatı ve Mimarlığı*, çev. Çiğdem Kafescioğlu (İstanbul: Homer Kitabevi, 2005), 268.

[16] Arvasi, Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz, 82, 121.

[17] Erol Güngör, *İslâm'ın Bugünkü Meseleleri* (İstanbul: Ötüken Neşriyat,1991), 117-118.

Selçuklu hükümdarlarının kozmosla kurduğu bağ, kentin fiziki ve sosyal yapısını belirlemiş, etkilemiş ve dönüştürmüştü. Bundan dolayı cami, türbe, tekke, zaviye, medreseler başat imge olmuştu. Camiler, Selçuklu kentlerinin en önemli yapıları haline gelmişti. Tarihî ve dinî imgeler ve değerler, kentlerin organizasyonunu belirliyordu. Bu yapılar, kentin kendine özgü çehresini belirleyen, siluetini çizen ve özgün kimliğini kazandıran kimlik-kültür-sanat ilişkisinin somut bir sonucudur.[18] Selçuklu hükümdarları İslâmiyet'in ruhanî yapısıyla simetrik olarak kurdukları kozmos ilişkiyi; geçmiş Türk kültür coğrafyasındaki kent belleğinde biçimlendirip, Anadolu'daki sanat yapılarına sarih olarak yansıtmıştır. Anadolu sanat yapılarında İslâm tasavvurunun oluşturulması,Anadolu kentlerin geçmişindeki kültürel siluetleri tamamen silmişti. Selçuklu Anadolu kentleri, İslâmî mânâ ve değerlerin isimleriyle anılır olmuştu. Selçuklu sanat yapılarında yer alan tabiat, sosyal ve kültürel unsurlar, iki dünya arasındaki geçiş anlamına gelen imgelerle, fizik ve metafizik arasındaki bağlantıyı kuruyor. Maddî hayattan mânevî hayata; âhirete, Allah'a ulaşma, göğe yükselme şeklinde [19] anlamların oluşması sağlanıyordu. Selçuk yapılarında yer alan hayat ağacında yükselen ibrik, ebedî hayat suyunu[20] sembolize ediyordu. İbrik figürü, arınarak Tanrı'ya yükselme ve ebedîleşme özlemini yansıtıyordu. Maddî hayattan mânevî hayata geçiş müjdesi, sonsuzluğu ve ölümü yansıtan simurg kuşu ile müjdelenmişti. Simurgun üslûp açısından benzerleri taşa işlenmiş ya da birçok mezar taşlarında yer bulmuştur.[21] Selçuklu sanat yapılarında yer bulan mânâ ve değerler, Anadolu kentlerine mahsus kimlik oluşturmuş ve şöhret kazandırmıştı.

1.3. Selçuklu Sanatı ile Var-Oluş Arasındaki İlişki

Anadolu'da üç asır süren Selçuklu medeniyetinde, birçok sanat yapıları vücuda gelmişti. Bundan dolayı Selçuklu medeniyeti Avrupa'da bir sanat ve estetik yuvası olarak kabul edilmişti. Selçuklu medeniyetinde ilim ve irfanın yükseklik makamını temsilen birçok seçkin sanatkârlar yetişmişti. Selçuk sanatı, diğer medeniyetlerin sanatından beslenmiş olsa da kendi bilgi ve birikimlerini ruhlarının kudretiyle yoğurup, inşâ edilen sanat yapılarına

---

[18] Kaya Erol, *Kentleşme ve Kentlileşme* (İstanbul: Okutan Yayıncılık, 2007), 20.

[19] Nermin Şaman, "Konya Sadreddin Konevi Camii Mihrap Süslemesi", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan* (Ankara: Bizim Büro Basımevi, 1993), 445.

[20] Gönül Öney,"Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları", *Belleten 31/122* (1968), 26.

[21] Sinan Doğan, "Nahçıvan Mümine Hatun Kumbeti'nin Çevresindeki Mezartaşlarının Kültürel Yönden Tetkiki" *Eurasa İntertional Scientific Research Andinnovation Congress*, ed. Yusuf Aliyev (Guba: y.y., 2023).

büyük bir maharet ve zevk katıyordu. Bundan dolayı Selçuklu sanat yapılarını ziyaret edenlerin ruhlarında bir derinlik ve dile gelmez yüksek duygular uyandırıyordu. Şehirler veya ülkeler arasındaki transit yolcular, kapıları ve duvarları oymalı nakışlarla süslü Selçuklu kervansaraylarına iltica ediyordu. Kervansaray, kale, han kapılarında ve burçlarında kullanılan sümbüllü tuğla tezyinatında bulunan kartal, Selçukluların kuvvet ve kudretini haykırıyordu. Gökyüzü mertebesindeki Selçuklu sanat yapıtları, Türklerin ibdâ (yaratma) kabiliyetini ve maharetini yansıtıyor, dünyada ilgi ve alaka uyandırıyordu. Selçuklu medeniyetinin en yüksek kıymetini taşıyan Selçuklu yapıtları, geçmişteki varlığımıza dair tecessüm etmiş (belirmiş) bir vesika, birer sanat tarihi membaıdır. Minarelerin inşâsında, iri ve gayet muntazam hendesî (geometrik) şekilleri hâvî mozaik tarzında çini levhalar, büyük bir maharete bağlılığın ifadesidir.

Selçuklu sanat yapılarında kozmik düşünceyi yansıtan eyvanlar, bir bereket ve güç kapısı olarak simgeleştirilmişti.[22] Selçuklu hükümdarlar ve beyler, bu gücü temsil ediyordu.Allah-hükümdar arasında kozmik ilişkinin fiziksel mekânlara yansıtılması, kentlerin yeryüzünde temsilî mekân haline gelmesidir. İktidar gücünü hem de İslâm hakikatlerini yansıtan imgelerin, sanatın çeşitli unsurlarıyla birleştirilmiş, inşâ edilen kentlere yansıtıldığı söylenebilir. Selçuklu döneminde Allah (Gök)-iktidar (Yer) arasındaki kozmos ilişki sadece mimari yapılara yansıtılmamıştı. Gök-yer arasındaki ilişkinin tüteklikli diye adlandırılan evlere de yansıtıldığı, bir mikrokozmos kimliğini taşıdığı söylenebilir. Tüteklikli evlerin veya cami, tekke ve hangâhlarda görülen kırlangıç kubbeleri, Selçuklu döneminden itibaren Anadolu'da kullanılmıştır. Tüteklikli yapılar ile üst üste üç düzlemden (gök/yer/yeraltı) oluşan evren tasavvuru yansıtılmıştı.[23] Buna göre, tekke yapısındaki tüteklikli örtüde,köşeleriyle evrenin tüm yönlerini gösteren eşmerkezli kareler, merkeze vurgu yapan tevhid sembolüdür.[24] Selçuklu döneminde Anadolu'da ortaya çıkan bir konut tipinin mikrokozmik bir boyut içerdiği söylenebilir. Anadolu Selçuklu mimarisinde yer alan insan, hayvan ve bitki motifli bezemenin arkasındaki kozmolojik kavramlardan, (yer/gök, mekân/lâmekân, varlık/

[22] Akın Günkut, *Doğu ve Güney Anadolu'daki Tarihsel Ev Tiplerinde Anlam* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1985), 90.

[23] Akın Günkut, "Tüteklikli Örtü geleneği Anadolu Cami ve Tarikat Yapılarında Tüteklikli Örtü", *Vakıflar Dergisi* 22 (1991), 323-354. Günkut, *Doğu ve Güney Anadolu'daki Tarihsel Ev Tiplerinde Anlam*, 327.

[24] Günkut, *Doğu ve Güney Anadolu'daki Tarihsel Ev Tiplerinde Anlam*, 339.

yokluk, zâhir/bâtın)bağlamında üretilen iki yönlü anlamlar, âlemü'l-gayba götüren birer geçiş bölgesi olmuştur.[25]

Divriği Ulucamii ve Dârüşşifâsı ve diğer yapıtlarda yer alan eyvan, taç kapılar ile yapıların maddî ve aklî alanlar arasında bir ara bölge yani berzah âlemi yansıtılmıştır.[26] Kitâb-ı Mukaddes'in hakikat tasavvurları bulup nesneler üzerinden yorumlanmıştır. Bireyin zaman ve mekân algısı, doğa tasavvuru ve çevreyle ilişkisi kültürel bir form kazanmıştır.Anadolu Selçuklu döneminde anıtsal yapılar, sadece maddî bir ürün olarak tasarlanmamış; Allah-iktidar-toplum-tabiat ilişkileri düzenlenip, geliştirilmişti. Devlet bir bereket ve güç kaynağı şeklinde tanımlanmış. Toplum âlemü'l-gayb arasındaki ilişkiler geliştirilmiş. Amasya'daki Halif Gâzi Külliyesi'nde olduğu gibi, bazı hangâh yapıların eski Hristiyan yapılarının olduğu alanlarda inşâ edilmesi,[27] İslâmiyet'ten önce Hristiyanlığın hak din olduğunu; Hristiyanlığın geçmişine vurgu yapılmak sûretiyle İslâmiyet-Hristiyanlık arasında dolaylı bir ilişkinin olduğunu ve bu ilişkide İslâmi inanç rotalarının belirleyici olduğunun mesajları verilmişti. 12. yüzyıldan itibaren kamusal ve anıtsal yapıların gelişmelere bağlı olarak sanatsal kimlik ve anlayışları, anıtsal İslâmî yapıların inşâsı biçiminde yerleşim düzenine yansıdığı ve kentsel mekânı biçimlendirdiği söylenebilir.[28] Selçuklu hükümdarları veya yöneticileri, kendi benliğindeki ebedîleşme özleminin oluşturduğu kurguyu, geçmiş kentlerin ortak belleği ve mevcut coğrafya ile birleştirip, inşâ edilen mekâna yansıtmıştı. Selçukluların sanat yapılarında gerçekleştirdiği imgeleme yöntemi, kültürünü derinliklerine nüfûz edebilmeyi ve kültürel varlığın merkezindeki kozmik ritimleri yaşatmayı amaçlamış. Kubadâbâd Saray çinileri insan figürleri ve iki yandaki nar veya haşhaş bitki figürleri, çoğunlukla çininin tam ortasına yerleştirilmiştir.Bu uygulama, bazı figürlerde yer almıştır. Ellerinde; kadeh, mendil, nar, çiçek gibi objelerin yer aldığı figürler de bulunmaktadır.[29]

Sivas Gökmedrese'de nar figürü, sembolik olarak çoğalma ve bereket amaçlı olarak kullanılarak mitik kökene göndermelerle yaşanılan anda bu kut-

---

25 A. U. Peker, *Evrenin Binası Mimaride Yazı ve Kozmolojik Anlam, Selçuklu Uygarlığı: Sanat ve Mimarlık* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2006), 31, 41.

26 a. mlf., "Taklidin Estetiği, Anadolu Selçuklu Mimarisinin Mimesis Kavramı Üzerinden Okunması", *Türkiye'de Estetik:Türjiyet Estetik Kongre Bildirileri*, der. Jale Erzen vd. (Ankara: TBMMOB, 2007), 563-571.

27 P. Kotler, *Places Marketing, Attracting Investment, İndustry And Tourism to Cities, States And Nations* (New York: The Free Press,1993), 2.

28 K. Erdmann, "Das Anatolische Karavansaray des", *13. Jahrhunderts* (Berlin: y.y., 1961), 94-101; Tuncer Baykara, "Ulu Cami: Selçuk Şehrinde İskânı Belirleyen Bir Kaynak Olarak'', *TTK Belleteni* 60/227 (1981), 34-59.

29 Remzi Arık, *Kubad Abad* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000), 134-136.

sallığı yeniden yaşatmayı amaçlamaktadır. Nar figüründe yansıyan; yaşam-hayat-bilgi arasındaki ilişki insanoğlunun içsel yolculuğunu ve dönüşümünü ifade etmektedir. Felakete sebep olan hatalardan arınmayı ve dünyanın nimetlerine bağlanmadan kararlı bir şekilde mücadeleyi hatırlatan bir kutsal bir çağrı olarak düşünmek gerekir.[30] Alanya, Sinop ve Konya kalelerinde yer alan kitâbeler aracılığıyla geçmişle-hükümdar arasındaki ilişki kurulmak sûretiyle hükümdarların otoritesinin güçlenmesi ve meşrûiyetin kazanılması sağlanıyordu.[31]

Selçuklu sanat yapılarında kültür ve dil birliğine özgü olan tasavvurlar, fizik ve metafizik bağlantısını gerçekleştirmiş, kültürel dil merkezine yolculuk yapılmasını sağlamıştı. Türk tarihi, kültürü, etnografisi vb. ile ilgili çok önemli bilgilerin günümüzü kadar duyuşsal ve bilinçsel yönden taşınmasıyla kültürel ortak hafızayı meydana getirmişti. Sanat yapılarındaki yüksek sorumluluk duygusu, geçmişten geleceğe uzanan çok yönlü kültürel bütünlüğü yaşatmıştı. Sanat yapıları, mekânsal işlevi zenginleştirip, çok yönlü kültürel bütünlüğü anlamlı hâle getiriyor. Selçuklu medeniyet anlayışını ve tasarımını hem de var-oluş alanını ortaya çıkarıyordu. Bundan dolayı Selçuklu sanat yapıları, toplumun geçmişle bağını hem de toplum kültürünün devamını sağlayan atölye işlevi yapıyordu.

Selçuklu sanat yapılarında, Selçuklu iktidarını ve toplumsal kültürü yansıtan imgeler, metafizik anlamda "eylem" mekânlarıydı. Sanat yapıları toplumun ruhuna dokunarak, toplumun sesi, rengi ve dilini oluşturuyordu. Selçuklu sanat yapıları, Selçuklu medeniyetinin ruh ve zihin dünyasının bekçileri, geçmiş-gelecek arasındaki duygu ve zihin dünyasının bağlantı köprüleridir. Taşların dilinden anlayan Selçuklu ustaları, dünya durdukça aklıselim sahiplerine bir medeniyetin nasıl inşâ edileceğini hâl diliyle de anlatmıştır.

Selçuklu iktidarı, önce zihinde tasavvur edilen medeniyeti estetik yönden inşâ edilen sanat yapılarına yansıtmıştı. Medeniyetin tasavvurları, toplumsal zihinlere taşınması için estetik irfan alanlarını meydana getirecek mekânsal sanat yapıları oluşturulmuştu. Mekânsal sanat yapıları, toplumsal zihinler ile medeniyetin derinliği arasında bir ilişkinin kurulması ve toplumsal zihinlerin yeniden biçimlendirilmesidir. Selçuklu sanat yapılarının, toplumsal zihinlerin biçimlendirme çabalarının ürünü olduğu söylenebilir. Anadolu'da Roma medeniyetinden kalan harabe köşelerindeki fâniliği, bekânın sırlarına dönüştürmek için sanat yapıları inşâ edilmiştir. Selçuklu sanat yapıları, taşa

[30] Doğan, "Nahçıvan Mümine Hatun Kumbeti".

[31] Scott Redford, "The Seljuqs of Rum and the Antique", *Muqarnas* (1993), 152- 155.

nakşedilmiş şiir, rüya, medeniyet tasavvurudur. Bundan dolayı toplumun zihni ve vicdan dünyası, Selçuklu medeniyet dairesinde birleştirilmiş, aynı rüyayı gören ve aynı hedefe yürüyen kişilerin ortaya çıkması sağlanmıştır.

Selçuklu döneminde kentte oluşturulan estetik irfan alanları ile değişim ve dönüşüm gerçekleşiyordu.[32] Selçuklu kentleri incelenirken; bu bağlamda çok daha derin ve geniş bir perspektiften ele alınması gerekiyor. Kentlerde oluşturulan estetik irfan alanları, kent-insan yolculuğunun ikna fonksiyonunu ifa eden bir kültürel araç durumundadır. Selçuklu kentlerinde ortaya estetik irfan alanları, insanı okutan, insanı gezdiren, insanı mânalar âlemine taşıyan medeniyet hâlesi ve iklimidir. Selçuklular'da, dinî hakikat ve kültürel anlam haritasının çizgileri, imgeleme yöntemi ile inşâ edilen mimari yapılara yansıtılmış. Kent-hakikat bütünleşmesini sağlayan mânaların, mimari yapılarına diyalektik ve estetik yöntemiyle işlenmesi, entelektüel ve medenî bir birikim gerektirir. Bir kentte, o kenti süsleyen güzel, büyük âbidevî eserler ancak zanaatın gelişmesi ve devlet gücünün, yardımlaşma ve beşerî kudretin birleştirilmesiyle mümkün olmaktadır.[33]

Selçuklu kentlerinde yer alan estetik irfan yapıları üzerinden insanları bilgiye ve tefekküre sevk ederek, kendi tarihsel sürecini de idame ettirecek bilgelerin yetişmesi sağlanıyordu. O kentin yetiştirdiği değerler, özellikle de bilge ve kâmil insanlarıyla yenilenir, değişir dönüşür. Kültür havzalarını ortaya çıkartan yapılar, medeniyet ve siyasi otoritenin yönlendirmesiyle bu yenilenme, değişme ve dönüşme süreci cereyan eder. Selçuklu sanatkârları gökyüzü mertebesindeki sanat ürünlerini ortaya çıkartan duygu ve düşüncelerini, fizik-metafizik temelli ruhlarının kudretiyle yoğuruyorlardı. Selçuklu yapılarında İslâm hakikatları ile birleşen estetik nokta-i nazarı ve mükemmellik, Selçuklu yapılarını ziyaret edenlerin ruhlarında derinlik; tarifi imkânsız yüksek duygular uyandırıyordu.

Selçuklu sanat yapılarındaki hacim ve mimari incelikleri, medeniyetin düzeyini gösteriyordu. Cami silsilesi içinde ulucami, büyüklüğü, minareleri, mimari inceliği vs. ile her bakımdan bir ihtişamı, yüksek bir medeniyet seviyesini, güçlü bir devletin azametini yansıtıyordu. Büyük, güçlü ve uzun ömürlü bir devletin imkânlan ile yapılabilecek âbidevî eserlerdi. Selçuklu medeniyeti geliştikçe, mimari yapılarda; tuğla, kiremit, mermer, mozaik, çini, cam, sedef gibi tezyin maddelerinin de kullanımı artmıştı. Selçuklu kent-

---

32 M. Featherstone, *Postmodemizm ve Tüketim Kültürü*, çev. M. Küçük (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), 166.

33 İbn Haldun, *Mukaddime*, çev. Süleyman Uludağ (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1988), 649-630.

lerini süsleyen son derece incelmiş tezyinli yapılar, medeniyet seviyesinin en üstün aşamasını yansıtıyordu. Selçuklu medeniyetine bağlı gelişen sanat yapıları, "tarihin estetik yorumu" olarak kavramsallaştırılmıştır.[34]

Selçuklu sanat yapılarına yüklenmiş anlamları kavramak; tabiat-tarih-kültür-din arasındaki ilişkilerine yönelmek ve bu ilişkileri anlamak[35] gerekmektedir. İnsanın var-oluş nitelikler, Selçuklu sanat yapılarının kurgusunda, tabiat-kültür-din arasındaki ilişkiler bağlamında yansıtılmıştı. Selçuklu sanat yapıları, var-oluş teşekkülünün somutlaştığı yaşam mekânı olarak ortaya çıkmıştır. Selçuklu'dan günümüze ulaşan Ulu camiler, Selçuklu ile birlikte anılmaktadır. Ulucami ve etrafında şekillenen tüm sosyal donatıları kapsayan külliyeler için[36] örnek verilebilir. İslâm şehirlerinde Ulucami şükrü, ibadeti ve uhuvveti; medrese, ilmi; tekke, edeb ve irfanı; saat kulesi, vakti; hamam, temizliği; kabristan, âkıbeti; bedesten, dünya hayatı ile ticarî hayatın anlamlarını kazandırıyordu.Bütün bu anlamlar birbirlerini tevhid zemininde tamamlıyor,[37] toplumu, mekân, zaman ve zemin olarak zenginleştiriyordu. Bu bağlamda Selçuklu sanat yapılarındaki estetik irfan alanları, dinî ve kültürel kökleriyle buluşturuyordu.

Selçuklu sanat yapıları, tevhid bilincini ve ilkesini, mekân bütünlüğünü ve var-oluş tasavvurunu kapsayacak şekilde olmasından dolayı, toplum ruhunun sükûn ihtiyacını karşılayabilecek nitelikteydi. Selçuklu yapıları, sadece fiziksel bir oluşum değil, kök saldığımız bir yer olarak hafıza ve kimlikle alakalı bir mevkidedir. Sanat yapıları, kültür ve medeniyetin kokusu taşımaktadır. Selçuklu gücünü, ruhsal tecrübelerden ve metafizikten almış, estetik duyuş tarzıyla şekillenerek kıvamına ulaşmıştır. Selçuklu sanat yapıları, Selçuklu kentlerini medeniyetin beşiği ve merkezi haline getirmişti. Selçuklu sanat yapıları mimari üslûp bakımından değil, hayat üslûbu bakımından da göze çarpan bir fark oluşturuyordu.[38]

Selçuklu sanat yapılarında fizik-metafizik temelli çok derin kültürel bağ kurulmuştu. Süslemeyi oluşturan imgelerin tevhid zemininde sıklıkla ele alınması, Selçuklu sanat yapılarının âdeta bütünleşmiş bir kimliğe kavuşmasıdır.

---

[34] Pitirim Sorokin, *Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri*, çev. Mete Tunçay (İstanbul: Göçebe Yayınları, 1999), 36.

[35] Metin Becermen, "Kent ve Felsefe İlişkisi Üzerine", *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi* 25 (2015), 12.

[36] Andre Raymond, "İslâm Şehri Kavramı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2010), 38/450.

[37] Oleg Grabar, *İslâm Sanatının Oluşumu,* çev. Nuran Yavuz (İstanbul: Alfa Yayınları, 2018), 138.

[38] Sezai Karakoç, *Yeni Şehirler, Sütun* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 1989), 178.

Bundan dolayı sanat yapıları, bir duyguyu ve bütünlüğü temsil etmektedir.[39] Âyetlerden açıkça anlıyor ki, Yüce Allah yerleri, gökleri ve içindekileri yaratıp meydana koyduktan sonra, onları ayrıca tesviye (düzenleme) ve tezyine (süslemeye) tâbi tutmuştur.[40] Buna göre süsleme keyfiyeti ve niteliği, insana Yaratıcısından sirâyet etmiş; fıtrat ve tabiatına O'nun Zâtından yansımıştır. Bundan dolayı estetik sanat ve çabası, ilâhî bir sır ve kutsî bir hikmet[41]oluşturmaktır.

Sonuç olarak; Selçuklu yapılarında, algı ile düşünme arasında bir araç işlevi gören imgeleme yöntemi Selçuklu sanat yapılarında kendi anlam dünyasındaki yerini bulmuştur. Selçuklular egemenlik kurduğu coğrafyalarda; dinî ve kültürel hayat, sanat ve estetik alanı ile birleşiyor, Anadolu'yu süsleyen Selçuklu yapıtları ortaya çıkıyordu. Selçuklu, mimaride yer alan dinî ve kültürel dinamikleri süsleme sanatıyla birleştirip, irfan diyalektik alanı olarak tasarlanıyordu.Selçuklu döneminde Tanrı-toplum-iktidar ilişkisini, sanat yapılarına yansıtılması,kozmik düşüncesinin varlığına işaret etmektedir. Kozmolojik tasavvurunun genişliği ve derinliği oranında ve bunun evrensel bir estetik değere ulaşabildiği ölçüde; sanat ürünleri, insan ruhunda boy verebilirdi.

Selçuklu, taş süslemelerinde, hayvan-rûmî -bitkisel imgelerini birlikte kullanmak sûretiyle yaşanılan dünya ve ruhanî dünya arasında bir bağ kuruyor, kültürel derin bir anlamlar ağına dönüştürüyordu. Kültürel derin anlamlar ağının merkezinde, Yüce Allah'ın ulûhiyetine ve sarsılmaz hâkimiyetine yapılan vurgular yer alıyordu. Camilerinde ortasında yer alan büyük kubbe, sonsuzluk hissini veren Allah'ın birliği (tevhid) esasının sembolik bir ifadesi-

---

39 Fernand Braudel, *Akdeniz, Tarih, Mekan, İnsanlar ve Miras* (İstanbul: Metis Yayınları, 2015).

40 "Biz en yakın semayı bir süsle, yıldızlarla süsledik." es-Sâffât 37/6; "(Allah) size şekil verdi ve şeklinizi güzel yaptı." el-Mü'min 40/64; "Gökleri ve yeryüzünü yerli yerince yarattı. Sizi şekillendirdi ve şeklinizi de güzel yaptı. Dönüş ancak O'nadır." et-Tegābûn 64/3; "Andolsun, biz gökte birtakım burçlar yarattık ve seyredenler için onu süsledik." el-Hicr 15/16; "Allah, yarattığı şeyi en güzel şekilde yaratır." es-Secde 32/7; "(İşte bu) her şeyi sapasağlam yapan Allah'ın sanatıdır." en-Neml 27/88.

41 Musa Özdağ, Tuzaklar ve Uyarılar (Bir Sanat Olarak Süsleme Konusu) (Kastamonu: y.y., 2007), 203-204. Yazar konuyla ilgili oldukça derinlemesine ve dikkat çekici açıklamalar yapmaktadır. İlâhi sanatın, süslenen ve nakışlanan varlık üzerinde teşhir edilmesi hâdisesidir; gizli kalan kabiliyet ve yücelik sıfatlarının, insanları cezbeden ve onların son derece başını döndüren bir görsellik içerisinde kendilerini bir bir ortaya koyma faaliyetidir; mukaddes güzelliklerin mahlûkat aynasına çeşitli pozisyonlarda ve belli ölçülerde yansıtılmasıdır. Yazarın ifadesine göre Allah Teâlâ, varlıklar üzerinde birtakım süslemeler ve nakışlar yaparak, varlığının, onlarca gizli kalan, görünmeyen ve bilinmeyen yönlerinden ve yanlarından onları haberdar etmiştir. Eğer O, böyle bir sanat ve yücelik gösterisinde bulunmasaydı, herhalde bizlerin O'nun hakkında bilgi ve ilgi sahibi olması mümkün olamazdı. bk. 204-205.

dir. Selçuklular, sanat ve yapıtlarında, İslâmiyet'in özünü oluşturan değerleri, inşâ ve imar ettikleri yapılara nakış, nakış işleniyordu. Selçuklu yapıtları, kendini ziyaret edenlerin fâni sûretler yerine, ulvî tırmanışlara özlem duymasını sağlıyordu. Bu nedenle Selçuklu mimari yapılardaki imgeler, İslâm mânevî hayatını derinden hissettiriyordu.

Selçuklu döneminde, Tanrı-toplum-iktidar ilişkilerini yansıtan şemalar, sanatın bütün alanlarında yaygınlaştırılmıştı. Toplum düzeninin oluşturulması ve yönetilmesi ile ilgili inanç ve tasavvurlar, sanat yapılarına ve ürünlerine, imgeleme yöntemiyle işleniyordu. Bu durum, maddecilikten ötede daha çok insan duygularına hitap eden ebedîleşme ve toplumla birlikte göğe yükselme tutumları, sanat yapılarında toplumsal uyarımlarına dönüşüyordu. İnsan ile dış dünya arasındaki bağımlılık ilişkisinden uzaklaştırıp, algının tüm aldatıcılığından kurtulup, kendi varlığında uyanan ruhsal titreşimlerin kendi varlığına yüceltilmesini sağlıyordu. Selçuklu sanat yapılarında yer alan tabiat, sosyal ve kültürel unsurlar, iki dünya arasındaki geçiş anlamına gelen imgelere dönüşüp, fizik ve metafizik arasındaki bağlantının kurulması amaçlanıyor, imgeleme yöntemiyle sanat yapılarına yansıtılan toplumsal uyarımlar ile toplum zihni ebedîleşme yolunda değişim ve dönüşümü sağlıyordu. Anadolu Selçuklu sanat yapılarında, İslâm tasavvurunun oluşturulmasıyla kentlerin geçmişindeki kültürel siluetler tamamen siliniyor. Selçuklu Anadolu kentleri İslâmî mâna ve değerlerin isimleriyle anılıyordu.

Kitâb-ı Mukaddes'in hakikat tasavvurlarının, Selçuklu yapılarına yansıtılması, toplumun zihnini ve vicdan dünyasını Selçuklu medeniyet dairesinde birleştiriyor, toplum varlığına "kapsayıcı ve kalıcı" kültürel bir form kazandırıyordu. Selçuklu dönemi sanat yapıları, dönemin Selçuklu medeniyetinin ruh ve zihin dünyasının bekçileri, geçmiş-gelecek arasındaki duygu ve zihin dünyasının bağlantı köprüleridir. Sanat ürünlerinde kullanılan kültür ve tabiat unsurlarını yansıtan imgelerle, kültürel ortak hafıza oluşuyor, Selçuklu sanat yapılarındaki tevhid bilinci ve ilkesinin, mekân bütünlüğünün var-oluş tasavvurunu kapsayacak şekilde düzenlenmesi, toplum rûhunun sükûn ihtiyacını karşılıyordu.

Mimari yapılardaki kare plan, bir bilinçaltı şekli, sezgisel nedenin yaratılışı, sanattaki saf yaratmanın ilk basamağı olup, diğer figürlerin ağırlığından kurtulma bilinciydi. Mimari yapılardaki minare ve kubbe, insanın maddî var oluşunu dikey ve aşkın olan üçüncü boyuta taşıyor, yaratılan varlıklar arasında dik duran insanı temsil ediyordu. İnsanın yaşamında dik durdukça minare gibi göğe yükselip, Tanrı'ya ulaşma isteği, kubbe-minare arasındaki ilişki ile anlatılıyordu. Mimari yapılardaki mihrap, Tanrısal makama doğru

yapılan mistik yolculuğu anlatıyordu. Dünyada, Tanrısal bir görüntü olarak algılanma hissini verip, sonsuza uzanan dünyaya açılmasına imkân veriyordu. İnsanın iç gelişimini gözeten bilgi tasavvurları kullanılmak sûretiyle insanın mânevî dünyasında büyük ve uhrevî anlamlar ifade eden nesnel varlıklar olarak düzenlenmişti.Bu şekilde insanın marifete varma yolundaki gelişiminin kapıları aralanıyordu. Yaşam-hayat-bilgi arasındaki ilişkide, insanoğlunun içsel yolculuğunu ve dönüşümünü ifade eden bu gelişimin kapıları, fizik ötesi tasvirlerle anlatılıyordu. Bundan dolayı Selçuklu sanat yapıları estetik irfan alanlarıdır. Friedrich Wilhelm Nietzsche'nin dediği gibi sanat "güzelleştirmek ve çirkinliği gizlemek ya da dönüştürmek" değildir. Sanat bunları da aşarak hayatı getirmektir.

Sonuç

Selçuklu sanat yapıları, şüphesiz bir anlamlar manzûmesidir. Onları okurken; Selçuklu medeniyetinden ayrı düşünmek ve değerlendirmek imkânsızdır. Sanat yapılarının semantik (anlambilimsel) yaklaşımla tüm olgularının değerlendirilmeye alınmasını gerektirmektedir. Selçuklu sanat yapıları, kuşkusuz tarihsel bir birikime ve dinî sürece dayanmaktadır. Selçuklu sanat yapıları "kapsayıcı ve kalıcı kültür ögeler" ortaya çıkarmıştır. Tarihî ve dinî damarlardan beslenen Selçuklu sanat yapıları, kamusal anıt olarak anılmaktadır. Selçuklu sanat yapıları, kentlerin oluşum ve gelişim sürecindeki belirleyicisi olmuştur. Selçuklu sanat yapıları, kentin geçmiş kimliğini oluşturmaktadır. Sanat yapıları, kültür ve medeniyetin kokusu taşımaktadır. Selçuklu yapıları gücünü, ruhsal tecrübelerden ve metafizikten almış, estetik duyuş tarzıyla şekillenerek kıvamına ulaşmıştır. Selçuklu sanat yapıları, Selçuklu kentlerini medeniyetin beşiği ve merkezi haline getirmişti. Sanat yapılarındaki fizik ve metafizik bağlantısı, kültürel dil merkezine yolculuk yapılmasını sağlamıştır. Selçuklu sanat ürünlerinde, kültür ve dil birliğine özgü olan tasavvurlar ve duygu değerler ortaya çıkmıştır. Türk tarihi, kültürü, etnografisi vb. ile ilgili çok önemli bilgileri günümüze kadar duyuşsal ve bilinçsel yönden taşımıştır.

Sanat ürünlerinde kullanılan kültür ve tabiat unsurlarını yansıtan imgelerle, kültürel ortak hafızanın oluşturulması amaçlanmıştır. Mekânsal ve kültürel yönden kendine özgü mimari kimliğiyle, özgün kent kimliği oluşturmasıyla, geçmişten geleceğe uzanan çok yönlü kültürel bütünlüğü yaşatmışlardır. Mimari, mekânsal işlevi zenginleştirmekte ve anlamlı hale getirmektedir. Selçuklu kentlerini anlamak için onun arkasındaki sanat tasavvu-

runu ve estetik irfan alanlarını anlamak gerekir. Selçuklu sanat yapıları, tevhid bilincini ve ilkesini, mekân bütünlüğünü ve var-oluş tasavvurunu kapsayacak şekilde olduğundan, toplum ruhunun sükûn ihtiyacını karşılayabilecek niteliktedir.

Kentin geçmiş kimliğini korumak, mimari çevreyi, doğal çevreyi ve kültürel çevreyi de korumaktır. Geçmişten geleceğe uzanan büyük bir kentleşme sürecin ortaya çıkarttığı anlam yüklü bütünlüğü korumaktır. Bunun sağladığı uzlaşma sanatını ve gücü ile yüklü manadan kopmadan yeniden üretilmesini sağlayabilmektir. Günümüzdeki kent gelişimini, insan kişiliğini her yönden geliştirmeye elverişli bir ortamın doğmasını gerçekleştirecektir. Şehir ile mimari anlayışın aynı düzlem üzerinde ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Kültürel ya da ruhsal bütünlük içinde yeniden inşâ edilecek sanat yapıları, toplumda tefekkür ve hayal gücünü kurmasını hareket geçirecektir. Mimari yapılarda gizlenen değerler canlanıp, yeni yapılarda ortaya çıkarak estetik irfan alanlarının oluşmasını sağlayacaktır.

Kaynakça

Arık, Remzi. *Kubad Abad*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.

Arvasi, S. Ahmet. *Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz*. İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılık, 2006.

Raymond, Andre. "İslâm Şehri Kavramı". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. 38*/449-451. İstanbul: TDV Yayınları, 2010.

Braudel, Fernand. *Akdeniz, Tarih, Mekan İnsanlar ve Miras*. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Baykara,Tuncer. "Ulu Cami: Selçuk Şehrinde İskânı Belirleyen Bir Kaynak Olarak" *TTK Belleteni* 60/227 (1981), 34-59.

Becermen, Metin. "Kent ve Felsefe İlişkisi Üzerine". *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi* 25/9 (2015), 18.

Bookchin, Murray. *Toplumu Yeniden Kurmak*. çev. Kaya Şahin. İstanbul: y.y., 1999.

Beyatlı, Yahya Kemal. *Aziz İstanbul*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 15. Baskı, 2014.

Cengiz, M. İmge Nedir?. İstanbul: Digraf Yayıncılık, 2009.

Doğan, Sinan. "Nahçıvan Mümine Hatun Kumbeti'nin Çevresindeki Mezartaşlarının Kültürel Yönden Tetkiki. *Eurasa İntertional Scientific Research Andinnovation Congress*. ed. Yusuf Aliyev. Azerbaijan/Guba 2023.

Kuban, Doğan. *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*. İstanbul: YKY, 2002.

Kuban, Doğan. *Ortaçağ Anadolu-Türk Sanatı Kavramı Üzerine. Malazgirt Armağanı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1972.

Erol, Kaya. *Kentleşme ve Kentlileşme*. İstanbul: Okutan Yayıncılık, 2007.

Elias, Norbet. *Uygarlık Süreci*. çev. Ender Ateşman vd. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Güngör, Erol. *İslâm'ın Bugünkü Meseleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1991.

Grabar, Oleg. *İslâm Sanatının Oluşumu.* çev. Nuran Yavuz. İstanbul: Alfa Yayınları, 2018.

Günkut, Akın. Tüteklikli Örtü Geleneği Anadolu Cami ve Tarikat Yapılarında Tüteklikli Örtü. *Vakıflar Dergisi* 22 (1991), 323-354.

Günkut, Akın. *Doğu ve Güney Anadolu'daki Tarihsel Ev Tiplerinde Anlam*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1985.

Hillenbrand, Robert. *İslâm Sanatı ve Mimarlığı***. çev. Çiğdem Kafescioğlu. İstanbul: Homer Kitabevi, 2005.**

İbn Haldûn. *Mukaddime*. çev. Süleyman Uludağ. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1988.

Kuban, Doğan. *Anadolu Kentlerinin Tarihsel Gelişimi ve Yapısı Üzerine Gözlemler,Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Arkeloji ve Sanat Yayınları, 1982.

Karakoç, Sezai. *Yeni Şehirler Sütun*. İstanbul: Diriliş Yayınları,1989.

Kotler, P. *Marketing Places: Attracting Investment, İndustry And Tourism to Cities, States And Nations*. New York: The Free Press, 1993.

Koç, Turan. *İslâm Estetiği***. İstanbul: İsam Yayınları, 2008.**

M. Featherstone M. *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü.* çev. M. Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, 2005.

Öney, Gönül. *Erken Osmanlı Sanatı: Beyliklerin Mirası (Akdenizde İslâm Sanatı içinde).* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000.

Öney, Gönül. Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları. *Belleten 31/122* (1968), 143-167.

Özkul, Kifayet. "Anadolu Selçuklu Dönemi Taş İşlemeciliğinde Çift Başlı Kartal Figürü". *Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu*. Alanya 2018.

Özdağ, Musa. Tuzaklar ve Uyarılar. İstanbul: Kutlu Bilgi Yayınları, 2007.

Ögel, Semra. *Ortaçağ Çerçevesinde Anadolu Selçuklu Sanatı. Malazgirt Armağanı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi,1972.

Peker, A. U. "Taklidin Estetiği, Anadolu Selçuklu Mimarisinin Mimesis Kavramı Üzerinden Okunması". *Türkiye'de Estetik:Türkiye Estetik Kongre Bildirileri*. der. Jale Erzen vd. Ankara: TBMMOB, 2007.

Peker A. U.. *Evrenin Binası Mimaride Yazı Ve Kozmolojik Anlam, Selçuklu Uygarlığı: Sanat ve Mimarlık*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2006.

Redford, Scott. "The Seljuqs of Rum and the Antique". *Muqarnas*. 10 (1993), 148-156.

Schudson, Michael. "Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri". *Cogito Bellek*. 50 (2007), 179-199.

Sorokin, Pitirim. *Bir Bunalım Çağmda Toplum Felsefeleri.* çev. Mete Tunçay. İstanbul: Göçebe Yayınları, 1999.

Sarawolpee, Ethel. Late Seljuk Anatolia". *Mésogeios* 25 (2005), 311-336.

Şaman, Nermin. "Konya Sadreddin Konevi Camii, Mihrap Süslemesi". *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*. Ankara: Bizim Büro Basımevi,1993.

Şimşir, Zekeriya. *Konya Selçuklu Çinilerinde Kullanılan Motifler*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1990.

Ulağlı Serhat. *İmgebilim "Öteki"nin Bilimine Giriş*. Ankara: Sinemis Yayınları, 2006.

Yates, F. A. *The Art of Memory. H.Arslan*. çev. İstanbul: Paradigma Yayınları,1999.

Yetkin, Şerare. *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972.

Yörük Köyü Sipahioğlu Konağındaki Alevî-Bektaşî Figürleri

AYHAN IŞIK[1]

Giriş

Osmanlı mimarisinin yansıtıldığı ve korunduğu eşsiz güzellikte bir yer olan ve Safranbolu'ya bağlı bulunan Yörük köyü, Kastamonu yolunun 12. kilometresinde yer almaktadır.[2] Malazgirt Savaşı sonrasında Anadolu'nun kapıları Türk boylarına açılmış ve uzun yıllar bölgeye yoğun Türkmen göçü devam etmiştir. 11. ve 15. yüzyıllarda Kayı boyunun özellikle Ankara-Kastamonu bölgesine rağbet ettiği ve bu tarihlerde bir yörük obasının bölgeye yerleştiği rivayet edilmektedir.[3]

Yörük köyünün kesin kuruluş tarihi bilinmemekle birlikte köy halkının şifahî anlatımına ve bazı kaynaklarda geçen bilgilere göre köy, Oğuz Boylarından Kayı obasına bağlı Karakeçili Aşireti tarafından kurulmuştur.[4] Köyle ilgili şifahî anlatım ise Horasan'dan "Hüseyin, Davut ve Hacı" isimli üç kardeşin bölgeye geldiği ve bunlardan sadece Hüseyin'in obası ile Yörük köyünde kalarak bu köyü kurduğudur. Davut obası ve Hacılar obası köyünde de benzer anlatımların bulunması şifahî bilgilerin benzer kaynaklardan beslendiğini göstermektedir.[5]

Çevre köylerle anlaşamayan Yörük köyünün ilk sakinleri İstanbul'a gitmiş ve oradaki Bektaşî ahileri köyden gelen gençleri Yeniçeri Ocağına yazdırmış-

---

1 Doç. Dr., Karabük Üniversitesi İslâmi İlimler Fakültesi, Kelam ve İtikadi İslâm Mezhepleri Ana Bilim Dalı, Karabük, Türkiye/ORCİD ID: 0000-0002-7017-2583.

2 https://yoldaolmak.com/yoruk-koyu-safranbolu.html

3 Tuncay Kara, *Yörük Köyü* (Ankara, Grafiker Yayınları, 2005), 25.

4 Kara, *Yörük Köyü*, 32.

5 Ayşegül Arat, *Safranbolu Yörük Köyü Geleneksel Konutlarında Ahşap Doğramalar Üzerine Bir Araştırma*, (Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019), 15.

tır.[6] Böylece Yörük köyü gençleri Bektaşîlikle tanışmışlardır. İstanbul'a yerleşen bu insanlar köyleriyle iletişimlerini kesmemiş, oradaki dinî ve kültürel hayatı zamanla köylerine taşımışlardır. Yörük köyü, "Kültür Bakanlığı tarafından 1997 yılında Türk-Türkmen Köyü oluşu ve tarihî yapıları nedeniyle koruma altına alınmıştır."[7] Köyde 93 tescilli yapı bulunmaktadır.[8] 140 haneli köyün 62'sinde daimî ikamet devam etmektedir. Toplam nüfus 250'ye yakındır. Bayram ve tatillerde bu sayı artmaktadır."[9]

Bu çalışmada Safranbolu'nun minyatürü şeklindeki Yörük köyünde bulunan Sipahioğlu Konağı'ndaki Alevî-Bektaşî figürleri incelenecektir. Konak içerisindeki resim, tablo ve ahşap objeler tanıtılacaktır. Yaklaşık 250 yıllık geçmişi bulunan Sipahioğlu Konağı Alevî-Bektaşî simgelerinin yansıtıldığı orijinal bir konaktır. Gömme dolaplardaki ve çeyiz sandıklarındaki on iki imamı simgeleyen figürler, "Hak-Muhammed-Ali" anlayışını yansıtan tablolar bunlardan sadece bir kaçıdır.

1. Sipahioğlu Konağı/Bektaşî Evi'nin Tarihi

Yörük köyü, Tarihî Çamaşırhanesi ve Sipahioğlu Konağı ile öne çıkmaktadır. Sipahioğlu Konağı'nın 1878 yılında yapıldığı tahmin edilmektedir. Konağın iç mekânındaki kalemişi süslemeleri Hz. Ali, On İki İmam ve Bektaşî büyüklerini temsil eden figürler, bölge halkının inanç değerlerinin Alevî-Bektaşî gelenek ve kültürü çerçevesinde şekillendiğini göstermektedir. Konak günümüze orijinal haliyle gelmeyi başarmıştır.[10] Köy sakinlerinin 1996 yılında kurmuş oldukları "Yörük Köyü Kültür Mirasını Koruma ve Dayanışma Vakfı" köyün değerlerinin korunması ve gelecek nesillere aktarılmasına katkı sağlamaktadır. Sipahioğlu Konağı 1996 yılından itibaren turistlerin gezebileceği "müze ev" şeklinde faaliyet göstermektedir.[11]

2. Sipahioğlu Konağındaki Bektaşî Figürleri

Tarihî yapısını koruyarak günümüze kadar gelmesiyle dikkat çeken Sipahioğlu Konağı'nın en önemli özelliği Bektaşîliğin temel inançlarını yansıtan

---

[6] Ali Göçer, "Bektaşi Türkmenlerinde Halk İnançlarının Sosyal Yaşamdaki İzleri Üzerine Bir Araştırma: Yörük Köyü Örneği", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 2015/73 (2015): 43.

[7] https://safranboluturizmdanismaburosu.ktb.gov.tr/TR-166068/yoruk-koyu.html

[8] https://safranboluturizmdanismaburosu.ktb.gov.tr/TR-166068/yoruk-koyu.html

[9] http://www.kasimsipahioglukonagi.com/default.asp?page=content&content_id=7

[10] http://www.kasimsipahioglukonagi.com/default.asp?page=content&content_id=7

[11] Arat, "Safranbolu Yörük Köyü Geleneksel Konutlarında Ahşap Doğrama", 18; Can Mehmet Hersek, *Safranbolu Yörük Köyü, Geleneksel Yaşam Biçimi ve Evleri* (Ankara: Kuban Matbaacılık ve Yayıncılık, 2000), 1-8.

figürlerin konakta oldukça fazla bulunmasıdır. Konak sahipleri her şeyi en ince ayrıntısıyla düşünmüş ve inançlarını bu konağa adeta bir nakış gibi işlemişlerdir. Konaktaki Bektaşî yansımaları şunlarıdır:



Şekil 1. Sipahioğlu Konağı Selamlık Odası Penceresi

Konağa gelen misafirlerin ve resmî görevlilerin ağırlandığı bir odadır. Bir evde bulunan pencere sayısının fazlalığı ev sahibinin statüsünü ve zenginliğini göstermektedir. Pencere sayılarının on iki olması Alevî-Bektaşî inancında önemli bir yer tutan on iki imam anlayışından kaynaklanmaktadır.



Şekil 2. Cam Küre

140 senelik avize görünümlü cam küre, güneş ışınlarını ve günün aydınlığını yansıtarak ortamı aydınlatan bir çeşit aydınlatma aracıdır. Ortamı kuş bakışı görmeyi sağladığı gibi geceleri gaz lambasından çıkan ışığı da yansıtır.



Şekil 3. Üzüm ve Karpuz Resimleri

İslâmiyet'le birlikte hayvan figürleri yerine meyve ve çiçek figürleri resmedilmeye başlanmıştır. Bolluk ve bereket getirmesi için tavanlara üzüm, üremeyi simgelediği için de kavun ve karpuz resimleri çizilmiştir. Tavanın köşelerindeki ahşap işlemelerin yedi bölümden oluşması Bektaşîlikteki "üçler beşler yediler" anlayışından kaynaklanmaktadır. Alevî-Bektaşîlerde "Hz. Muhammed, Hz. Hatice, Hz. Fatıma, Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ve Selman-ı Farisî" yediler olarak isimlendirilir. Yine Alevî-Bektaşî yolundaki yedi erkanı, yedi kat semayı ve yedi ulu ozanı simgelediğine de inanılmaktadır.

Tavandaki karpuz motifleri ise İslâm kültüründe karpuz meyvesine verilen değerle ilgilidir. Özellikle hadislerde karpuzun bir cennet meyvesi olduğu, Hz. Peygamber'in yaş hurmayla birlikte karpuz yediği ve yenilmesini tavsiye ettiği rivayet edilmektedir.[12] Alevî-Bektaşîlikte önemli bir yeri olan ve Balkanların İslâmlaşmasında menkıbeleri anlatılan Sarı Saltık ile

[12] Semiha Altıer, "Tarikat Kültüründen Bir Kesit: Osmanlı Mimari Süslemesinde Karpuz ve Karpuz-Bıçak Tasvirleri" *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 100 (2021), 399-400.

ilgili söylencelerde karpuzla ilgili hususlar dikkat çekmektedir. Sarı Saltığın, üzerine bıçak saplı karpuzu kendisini öldürmeye gelenlere ibret olması için mağara duvarına attığı ve karpuzun bıçakla birlikte orada asılı kaldığına inanılır.[13] Yine Alevî Bektaşî kültüründe "Hz. Muhammed ve Hz. Ali"nin aynı nurdan yaratıldığı ve birbirleriyle özdeş oldukları kabul edilir. Bunu da en iyi şekilde Muhammed'in karpuzun kabuğu, Ali'nin ise karpuzun içi olduğu şeklinde anlatırlar.[14]



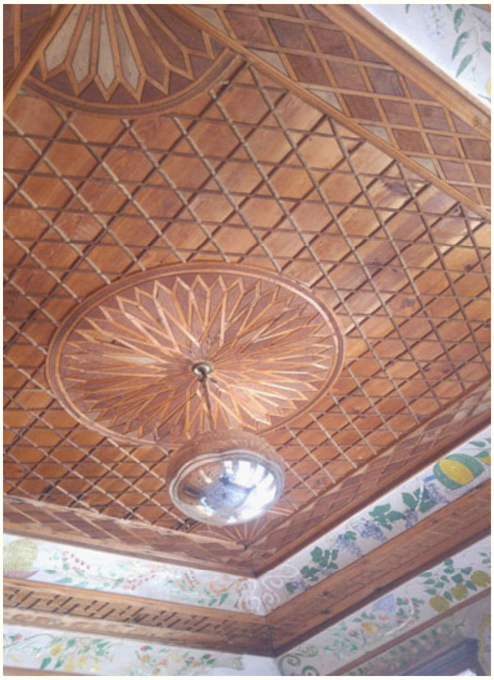
Şekil 4. Mâşallah

Duvarda Arapça olarak "Maşallah" yazmaktadır. Yazının altındaki tarih Rûmî 1294'tür. Milâdî karşılığı ise 1878'dir. Yaklaşık olarak 150 seneliktir ve kökboyası ile yazılmıştır. Konağın kendisi ise yaklaşık 250 yıllıktır.

---

[13] Altıer, "Tarikat Kültüründen Bir Kesit", 400.

[14] Harun Yıldız, "Türkiye Aleviliğinin İnanç ve Ahlak Değerleri", *Anadolu'da Aleviliğin Dünü ve Bugünü* (Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2010) 446.



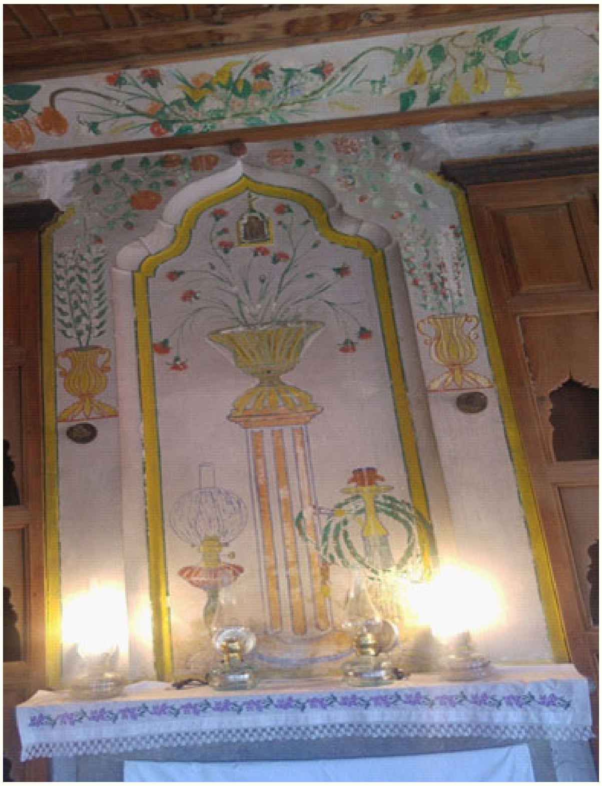
Şekil 5. Tavan Motifleri

Konağın bütün ahşap kısımları çam ağacından yapılmış olup boya ya da vernik kullanılmamıştır. Tavanlar rengini ve kızarıklığını zamanla kazanmıştır. Tavanlarda Bektaşîlikte önemli bir yeri olan üzüm ve karpuz resimleri yer alır.



Şekil 6. Duvardaki Vazo Resimleri

Vazolardaki karanfiller özenle seçilmiştir. Vazolarda üç, beş ve yedi karanfil bulunmaktadır. Üç "Hak-Muhammed-Ali" inancını yansıtmaktadır. Beş Hz. Muhammed, Hz. Fatıma, Hz. Ali, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'i simgelemektedir. Hz. Muhammed, Hz. Hatice, Hz. Fatıma, Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ve Selman-ı Farisi ise yediler olarak isimlendirilir. Odadaki vazolarda bulunan toplam karanfil sayısı ise kırktır. Bu da Alevî-Bektaşîlikte önemli bir yeri olan kırkları simgelemektedir. Karanfillerin sayısı dört kapı kırk makam anlayışına uygundur.



Şekil 7. Üçleme İnancı

Mihrap üzerine açılmış 3 vazo "Hak/Allah-Muhammed-Ali" inancını temsil etmektedir. Ortadaki vazonun içerisindeki 12 adet karanfil ise 12 imamı ve ehli beyti simgeler.

Hak- Muhammed-Ali İnancı: Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin hak olduğu, onların yolundan gitmek gerektiği inancının özlü bir şekilde dile getirilmesidir. Bu inanç, Hakk'a yani Allah'a inanmak, Hz. Muhammed'in peygamberliğine inanmak ve Hz. Ali'nin velayetini kabul ve tasdik etmek şeklinde özetlenir.



Şekil 8. Beşleme

Vazo içerisinde yer alan 5 adet sarı karanfil Allah, Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin' i veya Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fatıma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'i temsil etmektedir.



Şekil 9. Yedi Erenler ve Dört Kapı Kırk Makam Temsili

Sağ tarafta yer alan vazodaki karanfiller dört kapı kırk makamı simgelemektedir. Odada toplam kırk karanfil bulunmaktadır. Sol taraftaki vazoda bulunan karanfiller ise yedi erenleri temsil etmektedir. Dört kapı kırk makam ise Alevî-Bektaşîlerin ahlâkî ve tasavvufî yönden uyması gereken kurallardır. [15]



Şekil 10. Oda Kapısı

Konağın en önemli özelliklerinden bir tanesi de mahremiyet düşünülerek yapılmış olmasıdır. Odaya girilirken odanın bir kısmı görünürken diğer kısmı görünmez. Mahremiyet açısından görünmeyen kısımda yer alan hane halkı, bu bölümde kıyafetlerini düzeltebilmektedir.



Şekil 11. Tavandaki Çengeller

[15] İskender Tanış, *Günümüzde Alevi-Sünni İlişkileri*, (Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2016), 26-28.

Konağın tavanlarında 4'er tane çengel bulunmaktadır. Beşikleri, salıncakları veya nişan törenlerinde alınan kıyafetleri asmak için çengeller kullanılır. Çengellerin dört olması "dört kapı kırk makam" anlayışını simgelemektedir.



Şekil 12. Oyma Dolaplar

Konakta oyma dolaplar ve gömme dolaplar olmak üzere birçok aksesuar bulunmaktadır. Konak sakinleri hediyelik eşyalarını, süs eşyalarını, gaz lambalarını burada muhafaza etmişlerdir. Alevî kültüründe üçler, beşler, yediler ve kırklar önemli bir yere sahiptir. Resimde görülen oyma dolaplar, on iki imam anlayışından dolayı odanın içerisinde on iki tanedir. Hatta dolap kapaklarındaki oymalar da yine on ikidir. Alevî-Bektaşî kültüründeki On iki imam ise şunlardır: Ali b. Ebu Talib (ö. 40/661), Hasan b. Ali (ö. 49/669), Hüseyin b. Ali (ö. 61/680), Ali Zeynelâbidîn (ö. 94/713), Muhammed el-Bâkır (ö. 114/733), Ca'fer es-Sâdık (ö. 148/765), Mûsâ el-Kâzım (ö. 183/799), Ali er-Rızâ (ö. 203/818), Muhammed et-Takî el-Cevâd (ö. 220/835), Ali en-Nakî el-Hâdî (ö. 254/868), Hasan b. Ali el-Askerî (ö. 260/874), Muhammed el-Mehdî el-Muntazar (15 Şâban 255/29 Temmuz 869). On ikinci imamın ölmediğine, gaybette bulunduğuna ve kıyametten önce mehdî sıfatıyla döneceğine inanılır.[16]

---

[16] Ethem Ruhi Fığlalı, "İsnaaşeriyye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2001), 23/142-147.



Şekil 13. Hayat Ağacı, Çarkıfelek ve Sarıklı Taş

Bektaşîliğin önemli değerlerinden olan semah, hayat ağacı, çarkıfelek ve sarıklı taş gibi simgeler taşlara işlenmiştir.

Semah: Alevî-Bektaşî törenlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Hz. Peygamber'in miraç dönüşünde kırklar cemine uğradığı ve burada kırk erenle birlikte semah döndüğüne inanılır. Semah dönerken bele bağlanan şed ve tığbend'in Hz. Muhammed'in kırk parça edilmiş sarığının kırklar tarafından bele bağlandığı anlayışından dolayı semahlarda bu gelenek devam ettirilir. Alevî Bektaşî cemlerinde belirli kurallar içinde ve ezgiler eşliğinde semah dönülür ve bu gelenek nesilden nesile aktarılarak günümüze kadar gelmiştir.[17]

Çarkıfelek: Hareket ve dönüşün sembolü olan bu motif, İslâm öncesi Türk kültüründe kozmolojik özelliği ile ön plana çıkar. Eski Türk inancında gök kubbenin altında veya demir kazık etrafında yıllık dönmesiyle, zaman kavramı ve mevsimlerin meydana geldiğine inanılmıştır. Yıldızları taşıyan gök çarkının döndüğü ve gök kubbenin en alttaki çarkıfeleğini de bir çift ejderin çevirdiği inancı vardır. Kök çığrısı/kök çarkı olarak adlandırılan bu çarkıfelek üstteki görselde de görüleceği üzere genellikle dilimli bir teker şeklinde betimlenmiştir.[18]

---

17 Armağan Coşkun Elçi, *Alevi-Bektaşi Törenleri ve Semahlar* (Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1998), 382.

18 Yusuf Çetin, "Türk-İslam Bezeme Sanatında Gamalı Haç ile Çarkıfelek Motiflerinin Köken ve İkonografik Anlamları Üzerine Bir Değerlendirme", *International Social Sciences Studies Journal* (SSSJournal) 3/8 (Ekim 2017), 353-365.

Sarıklı Taş: Alevî-Bektaşîlerin sarıklarını ve mezar taşlarını ifade eder.[19] On iki imamı temsil ettiği için on iki dilimlidir.



Şekil 14. Konağın İlk Sahibi ve Bektaşî Sarığı

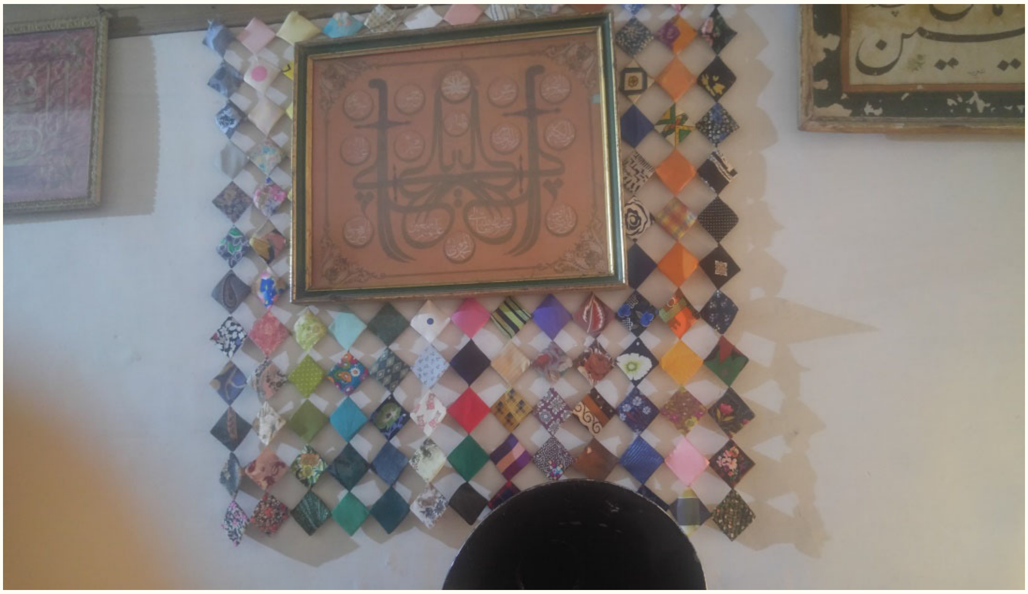
Konağın kalem işleri yapılırken duvara bir çerçeve yapılmış ve içerisine konak sahibinin fotoğrafı yerleştirilmiştir. Üzerinde ise on iki imamı temsil eden, on iki dilimli Bektaşî sarığı bulunmaktadır.



Şekil 15. Gusülhane

[19] H. Kamil Biçici, "Safranbolu Yörük köyü Mezarlığında Bulunan Süslemeli Mezar Taşları", *Sosyal Bilimler Dergisi* 20 (2008), 298-299.

Günümüzün ebeveyn banyosudur. İçerisinde bulunan kapak açıldığında gusülhane olarak kullanılır. Kapak kapatıldığında ise yüklük olarak kullanılır. Yatak ve yorganlar burada muhafaza edilir.



Şekil 16. Kırk Yama ve Tablolar

Kırk yama: kıyafetler duvara asıldığında duvardaki kireç, toz gibi malzemelerin kıyafetlere bulaşmaması için kullanılmaktadır. Kıyafetler kırk yamanın üzerine asılır. Yamanın kırk parçadan oluşması yine "dört kapı kırk makamı" temsil eder. Tabloda; "Eman ya Hüseyin" yazmaktadır. Zülfikar kılıcında ise "Ya Ali Ya Muhammed" yazmaktadır. Tabloda on iki imamın ismi de yer almaktadır.



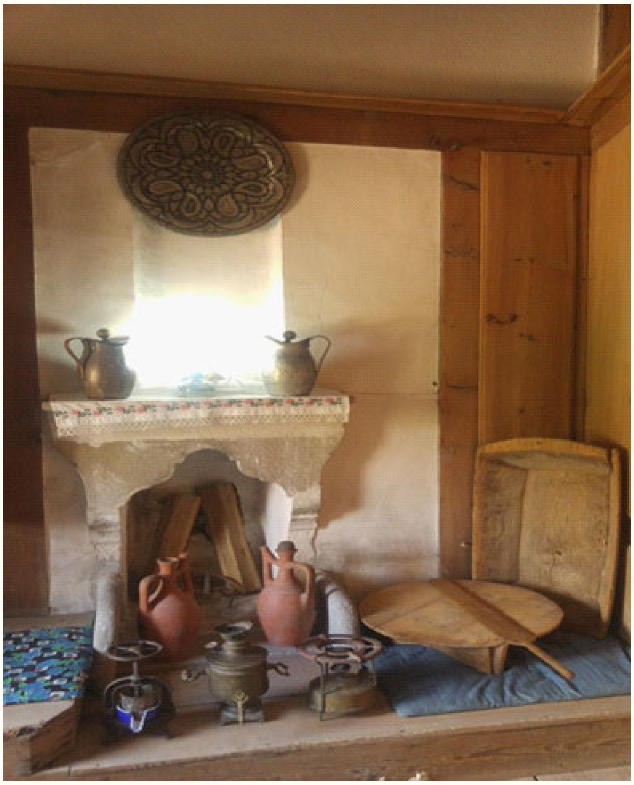
Şekil 17. Fetih Sûresinin 1. âyeti Yazılı Tablo

Tabloda Fetih sûresinin 1. âyeti insan yüz silueti ile yapılmıştır. Göz, yanak ve burun siluetleri bulunmaktadır.



Şekil 18. Sedir ve Koltuk

Üzerinde keçi postu olan sedir ve sallanabilen dinlenme koltuğu.



Şekil 19. Mutfak Eşyaları

Konağın ziyarete açık olan bölümlerinde mutfak yoktur ancak mutfak eşyalarını tanıtmak amacıyla bir odaya mutfak eşyaları konmuştur. Bu resimde hamur teknesi, yer sofrası, pişirgeç (sac üzerinde ekmek pişirmeye yarayan alet), gaz ocağı, semaver ve meyve sıkacağı gibi mutfak eşyaları bulunmaktadır. Resimde hamur teknesinin yanında yer alan dolap ve diğer dolaplar kiler niyetine kullanılmıştır.



Şekil 20. Mutfak Dolabı

Bakır ve el işçiliğiyle hazırlanmış kaplar. Dolabın üzerinde bulunan ahşap valizler.



Şekil 21. Kütüphane

Kitaplıkta Osmanlıca, Fransızca ve Türkçe sözlükler ile temel bazı kitaplar bulanmaktadır.



Şekil 22. Saat

Bu saat motifi odanın boyamasının bittiği zamanı göstermektedir. Odanın boyaması 05.05' te bitmiştir.



Şekil 23. İstanbul Özlemi İçin Yapılan Resim

İstanbul özlemini gidermek için yaptırılan resim. İstanbul'un simgelerinden olan kız kulesi, saat kulesi ve Osmanlının Japonya açıklarında batan Ertuğrul Gazi Gemisi bu tabloda resmedilmiştir.

Dr. Z. Mehlika Uluçam Kırbağ "Safranbolu Yörük köyü Sipahioğlu Konağı Başodası Duvar Resminde Bir Yanılgı"[20] adlı makalesinde; bu resmin bir İstanbul tasviri değil de Safranbolu tasviri olduğunu söylemiştir. Efsanelerde ve Ulukavak'ın "Bir Safranbolulu Penceresinden Safranbolu[21]" adlı kitabında yer alan bilgilere göre; Safranbolu bir zamanlar sular ile kaplıdır. Buna göre resimde yer alan geminin İstanbul'a değil de Safranbolu'ya yaklaştığı düşünülmüştür. Kız kulesini ve saat kulesini temsil ettiği düşünülen yapıların ise resimde birbirine yakın olarak çizilmesi Safranbolu Hükümet Konağı ve Saat Kulesi olabileceği şeklinde düşünülmüştür.

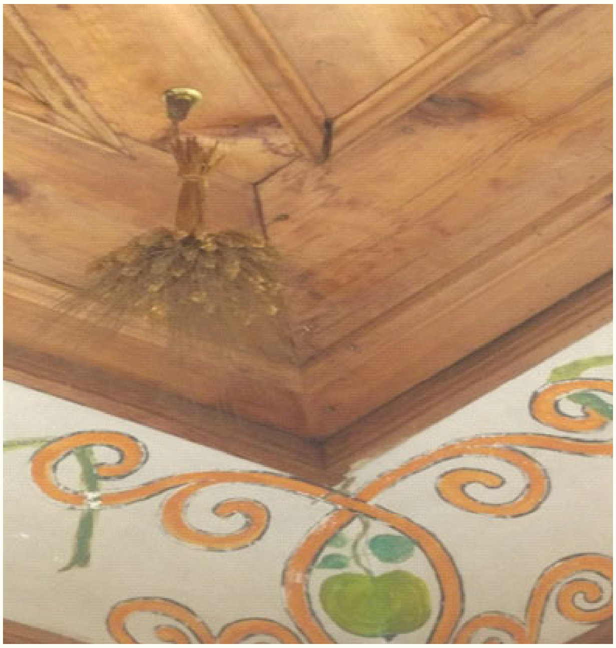


Şekil 24. Ayna

Aynanın üzeri yarım bir örtü ile kapalıdır, burada nazardan korunmak amaçlanmıştır. Odada namaz kılınacağında aynanın üzerinde olan örtü ile ayna tamamen kapatılmaktadır. Bu odada namaz kılındığı anlaşılmaktadır.

[20] Z. Mehlika Uluçam Kırbağ, "Safranbolu Yörük Köyü Sipahioğlu Konağı Başodası Duvar Resminde Bir Yanılgı", *International Social Sciences Studies Journal (SSSJournal)* 5/50 (kasım 2019), 6661-6666.

[21] Kızıltan Ulukavak, *Bir Safranbolulunun Penceresinden Safranbolu* (Ankara: Bizim Büro Basımevi, 2007), 4.



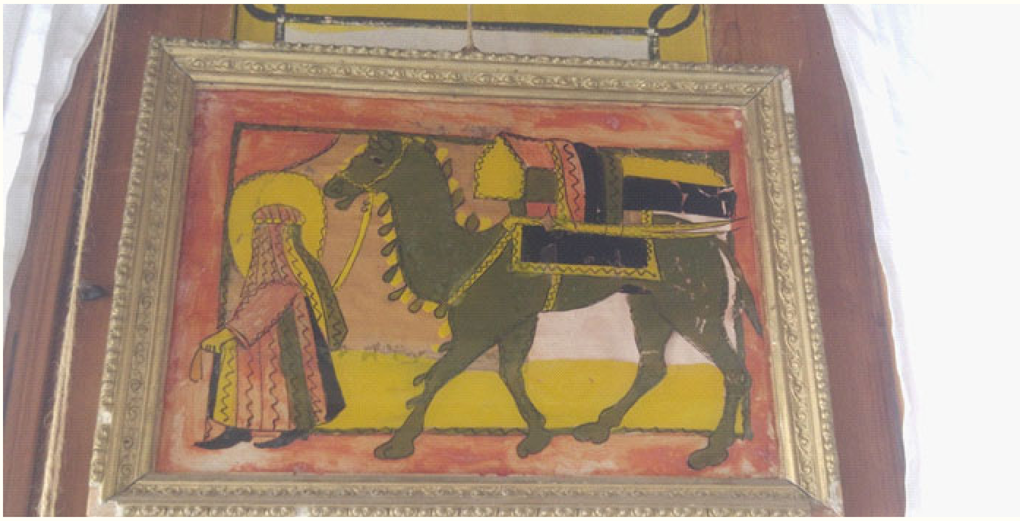
Şekil 25. Buğday Başakları

Kapının üzerinde bolluk, bereket getireceği inancından dolayı buğday başakları asılıdır.



Şekil 26. Rüzgârlık

Tavanın ortasında bulunup buğday saplarından yapılan avize görünümlü rüzgârlık. Rüzgarlık, konakta pencere sayısı çok olduğu için rüzgâr sirkülasyonundan dolayı çokça dönerek sineklerin kaçmasını sağlamaktadır.



Şekil 27. Temsili Hz. Ali Resmi

Bu tabloda Hz. Ali'nin kendi cenazesini Düldül'ün yani atının üzerine koyarak, Zülfikar ile taşıması resmedilmiştir. Alevî Bektaşî inancında Hz. Ali vefat etmeden önce çocukları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'e, vefat ettiğinde cenazesinin bir bedevi tarafından taşınacağını ve ona hiçbir şekilde müdahalede bulunmaması gerektiğini vasiyet ettiğine inanılır. Tablo bunu sembolize eder.



Şekil 28. Stor Perde Mekanizması

1878'e ait stor mekanizmalı perde. Mekanizmada resimde de görüldüğü üzere on iki imamı simgeleyen on iki delik bulunmaktadır.



Şekil 29. Şükür Duası

Tabloda Farsça Allah'a şükür duası yazmaktadır.



Şekil 30. Temsili Yatak Odası

O dönemlerde kullanılan pirinç yatağı. Ok, savunma ve avcılık için kullanılmaktadır. Elbise kılıfı: elbiselerin tozlanmasını önlemek amacıyla kullanılır. Beşik: bebek yatağı olarak kullanılır. Sandık: değerli eşyaların veya korunması gereken kıyafet, erzak gibi malzemelerin saklanması için kullanılır. Sandık üzerindeki yıldızlar on iki imamı temsil ettiğinden on iki tanedir.



Şekil 31. Kristal Ayna

Yüzde yüz kristal ayna. Kristal olması, karşısında yakılan çakmağın yansımasının birden fazla görünmesiyle veya dokunulduğunda arada boşluk varmışçasına dokunulan yerin görülmesiyle anlaşılabilir.



Şekil 32. Ganiyyullâh Yazan Tablo



Şekil 33. Çeyiz Sandığı

İçerisinde çeyizler bulunur. İki yıldızın toplamda on iki ucu vardır. Bu on iki uç, on iki imamı simgelemektedir.



Şekil 34. Seccade

İki kişilik seccade önlü arkalı namaz kılmak içindir. Anadolu'da hala bu gelenek devam etmektedir. Yeni evli çiftlere verilen bu seccade de önde erkek arkada kadın namaz kılmaktadır.

Sonuç

İnsanlar, inanç, gelenek-görenek ve kültürlerini hayatlarının her alanına yansıtırlar. Yörük köyündeki Sipahioğlu konağı Alevî-Bektaşî inancının önemli bir yansımasıdır.

Sipahioğlu Konağının genel mimarisine, iç-dış dekorasyonuna, konak içerisindeki gömme dolaplara, çeyiz sandıklarına, duvardaki resim ve tablolara baktığımızda hepsinin Alevî-Bektaşî inancının temeli olan "Hak-Muhammed-Ali" anlayışını yansıttığı görülecektir.

Kaynakça

Arat, Ayşegül. *Safranbolu Yörük Köyü Geleneksel Konutlarında Ahşap Doğramalar Üzerine Bir Araştırma*. Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Altıer, Semiha. "Tarikat Kültüründen Bir Kesit: Osmanlı Mimari Süslemesinde Karpuz ve Karpuz-Bıçak Tasvirleri". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 100 (2021), 397-426.

Biçici, H. Kamil. "Safranbolu Yörük köyü Mezarlığında Bulunan Süslemeli Mezar Taşları". *Sosyal Bilimler Dergisi* 20 (2008), 297-324.

Çetin, Yusuf. "Türk-İslâm Bezeme Sanatında Gamalı Haç ile Çarkıfelek Motiflerinin Köken ve İkonografik Anlamları Üzerine Bir Değerlendirme". *International Social Sciences Studies Journal* (SSSJournal) 3/8 (Ekim 2017), 353-365.

Elçi, Armağan Coşkun. *Alevî-Bektaşî Törenleri ve Semahlar*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1998.

Göçer, Ali. "Bektaşî Türkmenlerinde Halk İnançlarının Sosyal Yaşamdaki İzleri Üzerine Bir Araştırma: Yörük Köyü Örneği". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 2015/73 (2015), 31-47.

Hersek, Can Mehmet. *Safranbolu Yörük Köyü, Geleneksel Yaşam Biçimi ve Evleri*. Ankara: Kuban Matbaacılık ve Yayıncılık, 2000.

https://yoldaolmak.com/yoruk-koyu-safranbolu.html.

https://safranboluturizmdanismaburosu.ktb.gov.tr/TR-166068/yoruk-koyu.html.

https://safranboluturizmdanismaburosu.ktb.gov.tr/TR-166068/yoruk-koyu.html.

http://www.kasimsipahioglukonagi.com/default.asp?page=content&content_id=7.

Fığlalı, Ethem Ruhi. "İsnaaşeriyye". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 23/142-147. Ankara: TDV Yayınları, 2001.

Kara, Tuncay. *Yörük Köyü*. Ankara, Grafiker Yayınları, 2005.

Kırbağ, Z. Mehlika Uluçam. "Safranbolu Yörük Köyü Sipahioğlu Konağı Başodası Duvar Resminde Bir Yanılgı". *International Social Sciences Studies Journal (SSSJournal)* 5/50 (kasım 2019), 6661-6666.

Tanış, İskender. *Günümüzde Alevî-Sünni İlişkileri*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2016.

Ulukavak, Kızıltan. *Bir Safranbolulunun Penceresinden Safranbolu.* Ankara: Bizim Büro Basımevi, 2007.

Yıldız, Harun. "Türkiye Alevîliğinin İnanç ve Ahlak Değerleri". *Anadolu'da Alevîliğin Dünü ve Bugünü.* Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2010.

İSLÂM SANAT VE ESTETİK ANLAYIŞININ HZ. PEYGAMBER'İ TAVSİFE YANSIMASI: ARŞİV BELGELERİNDE HİLYELER

NEVZAT SAĞLAM[1]

Özet

Tarih boyunca Hz. Peygamber'e duyulan hürmet, muhabbet ve bağlılığın bir göstergesi olarak sanat ve edebiyatın değişik alanlarında sayısız eserler meydana getirilmiştir. Hz. Peygamber'i sağlığında görme şerefine erememiş müminler, sahabenin aktardığı bilgiler ışığında Resûl-i Ekrem'in fiziki özellikleri ve vasıfları hakkında bilgi sahibi olmaya çalışmışlardır. Hadis kitaplarında *sıfâtü'n-nebî* ve *fezâil* başlıkları altında ele alınan Hz. Peygamber'in hilyesine dair bilgiler, Osmanlı döneminde daha da anlamlı hale gelmiş, geniş bir mahiyet kazanarak hat ve tezhip sanatının ürünü olan eserler ve levhalar ortaya çıkmıştır. Resûlullah'ın fizikî özelliklerini ihtiva eden ve hattatlarla müzehhiplerin büyük bir onur ve şerefle vücuda getirdikleri levhalar, *hilye-i şerif, hilye-i saâdet, hilye-i Resûlullah, hilyetü'n-nebî* olarak isimlendirilmişlerdir. Bu eserler, toplumun dînî heyecanını ve Hz. Peygamber'e olan aşkını asırlarca canlı tutmuştur. Birer sanat şaheseri olarak yazılmış ve tezhip edilmiş hilyeler, büyüleyici ve cezbedici bir özelliğe sahiptir. Bu yüzdendir ki, Hafız Osman, Kazasker Mustafa İzzet, Mahmud Celâleddin

[1] Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Siyer-i Nebi ve İslam Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul Türkiye, ORCID ID: 0000-0003-0733-8939

ve Hâmid Aytaç gibi hattatlar tarafından yazılmış hilyelere sahip olmak bir ayrıcalık olarak görülmektedir. Bu çalışmada, Hz. Peygamber'e muhabbet ve bağlılığın bir göstergesi olarak yazılmış olan hilyelerle ilgili arşiv belgelerine yansıyan hususlar ele alınmıştır. Bu çerçevede padişaha hediye olarak hilye takdim edilmesi, hilye konusunda yazılan eserlerin basılması için talepler, saray, köşk ve hususi mekânlara asılmak üzere hilye gönderilmesine dair konulara yer verilmiştir.
Anahtar Kelimeler: Sanat, Osmanlı, Hz. Peygamber, Arşiv, Hilye

REFLECTİON OF THE ISLAMIC UNDERSTANDING OF ART AND AESTHETICS ON THE PROPHET'S ADVICE: HILYES IN ARCHIVAL DOCUMENTS

Abstract
Throughout history, countless works have been created in various fields of art and literature as a sign of respect, affection and devotion to the Prophet. Believers who have not had the honor of seeing the Prophet in his health have tried to gain knowledge about the physical characteristics and qualities of the Messenger of God in the light of the information transmitted by the companions. The information about the wholesale of the Prophet, which is covered under the titles of adjatu'l-nabi and fezail in the Hadith books, became even more meaningful during the Ottoman period, and artifacts and plates that are the product of the art of calligraphy and illumination gained a wide character and appeared. The plates containing the physical characteristics of the Messenger of Allah and brought to life with great honor and honor by illuminators and museum ships are named *hilye-i serif, hilye-i saadet, hilye-i Rasulullah, hilye-i nebi*. These works have kept the religious excitement of the society and its love for the Prophet alive for centuries. The hilyes, written and illuminated as masterpieces of art, have a fascinating and attractive feature. For this reason, it is considered a privilege to have hilye written by calligraphers such as Hafiz Osman, Kazasker Mustafa İzzet, Mahmud Celaleddin and Hamid Aytaç. In this study, the issues reflected in the archival documents related to hilyes, which were written as an indication of affection and devotion to the Prophet, are discussed. Within this framework, issues related to presenting hilye to the sultan as a gift, requests for printing works written on hilye, sending hilye for hanging in palaces, mansions and private places have been included.
Keywords: Art, Ottoman, Prophet, Archive, Hilye

Giriş

İslâm sanat ve estetiğinin kaynağı Kur'an ve hadislerdir. Bu iki kaynak olmasaydı İslâm sanatından söz etmek mümkün olmazdı. Zira sanatçının ruhunun şekillenmesinde bu kaynaklar inkâr edilemez bir role

sahiptir.[2] Kur'an estetik ve sanat konusunda başta *cemâl, behce,, zîne* ve *bedî'* gibi kavramlar olmak üzere çok zengin bir semantiğe sahiptir. *Ahsen-i takvîm, ahsene suvereküm*, inceden inceye tam uyum, ahenk ve denge içinde yaratma ve benzeri birçok âyetlerde estetik ve sanat olgusuna ontolojik bir değer atfetmektedir. Aynı zamanda insan, evren ve içindekileri kusursuz, bir intizam ve düzen içinde yaratan, şekillendiren en büyük sanatçı olarak Allah'ı göstermektedir. Kur'an bize bir taraftan örnek alabileceğimiz/öykünebileceğimiz modeller sunarken diğer taraftan hayal, kurgulama ve sanatsal yeteneğimizi harekete geçirme konusunda bizleri teşvik etmektedir.[3] "Allah güzeldir güzeli sever."[4] hadisi de bunu teyit etmektedir.

Güzellik gerçekte *Mutlak Güzel* olan Allah'ın Cemâl sıfatının tezahüründen ibarettir. Allah'ın yarattıklarına bir sanatçı gözüyle bakıldığında her birine çok muhteşem, cezbedici, sayısız güzellikler yerleştirildiği görülecektir.[5] Yüce Yaratıcı'nın en mükemmel eseri olan insanın fıtratında da daima güzel olana bir meyil vardır. Allah onu güzel eserler yapmaya muktedir olarak yaratmıştır. Fıtratı bozulmamış insan, kabiliyetlerinin geliştirilmesiyle sanat ve estetik bakımından hemen her sahada çok mükemmel eserler ortaya koyarak bunu göstermiştir. Bu eserlerden biri de yaratılmışların en mükemmeli olan Hz. Peygamber'in vasıflarının anlatıldığı, hat sanatının hârikulâde birer şaheseri olan hilyelerdir. Hz. Ali, "Yazının güzelliği, elin dili ve düşüncenin zarafetidir." demiştir.[6] Hz. Peygamber'in resmini çizmenin sakıncaları sebebiyle sûreti çizilmemiş, bunun yerine İslâm peygamberini doğru tariflerden faydalanarak hilyesinden tanıma yoluna gidilmiştir.

1. Hilyenin Anlamı

Sözlükte *süs, ziynet* ve *kolye* gibi anlamlara gelen hilye, zamanla daha farklı bir muhteva kazanarak hat sanatında Hz. Peygamber'in yaratılış güzelliklerini, fizikî özelliklerini ve ahlaki niteliklerini tasvir ve tarif eden bir mahiyet kazanmıştır. Osmanlı kültüründe ise Resûl-i Ekrem'in vasıflarını, bu vasıfları konu edinen kitap ve levhaları tanımlamak için kullanılmıştır. Hüsn-i hatla yazılmış ve tezhip edilmiş birer sanat eseri olan hilyeler, hilye-i şerife, hilye-i

---

2 Seyyid Hüseyin Nasr, *İslâm Sanatı ve Maneviyatı* (İstanbul: İnsan Yayınları, 1992), 23.

3 Sadık Kılıç, "Sanat ve Estetiğin Dini/İslâmi Temelleri", *VI. Dini Yayınlar Kongresi İslâm, Sanat ve Estetik (29-30 Kasım 01 Aralık 2013/İstanbul)* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2014), 71.

4 el-Hâkim, *el-Müstedrek*, 1/26; Müslim, *Sahîh*, Kitâbü'l-İmân 1/93.

5 Kılıç, Sanat ve Estetiğin Dini/İslâmi Temelleri", 72.

6 Nasr, *İslâm Sanatı*, 29.

saadet, hilye-i Resûlillah ve hilyetü'n-Nebî olarak da isimlendirilmişlerdir.[7] Hat sanatıyla iç içe olan ve yazıyı çevreleyen tezhib, hattatın eserini daha görünür kılmaktadır. Kutsal metinleri kuşatan tezhib, metnin cazibesini ve manevi enerjiyi artırdığı gibi ruhun ilâhî yöne akışını da billûrlaştırır.[8] Tarih boyunca gönüllerde ona duyulan muhabbetin bir tezahürü olarak âdeta Resûlullah'ın bir hâtırası kabul edilen hilyeler, sarayların, evlerin başköşelerinde büyük bir saygı ve hassasiyetle korunmuşlardır.

2. Hilyenin Ortaya Çıkışı

Sahabe, Resûl-i Ekrem'in vasıflarını bilgi ve anlayışlıları nispetinde tespit etmeye çalışmışlardır. Bu da hilye ile ilgili değişik rivayetlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kesin olarak bilinmemekle birlikte, Hz. Fatıma'nın vefatından sonra babasının yüzünü göremeyeceğini belirterek ağlaması üzerine Resûlullah, Hz. Ali'den kendi vasıflarını yazmasını istemiş, vasıflarını görmenin kendisini görmek gibi olduğunu bildirmiştir. Yine, "Benden sonra kim benim hilyemi görürse, beni görmüş gibidir. Ona derin bir arzuyla bakan kişiye Allah ateşi haram, onu kabir azabından emin kılar, kıyamet günü onu mahcup etmez." buyurmuştur. Ayrıca Hz. Peygamber'i rüyada gören bir Müslümanın onu gerçekten görmüş sayılacağı, hilye bulunan evin musibetten korunacağı, bereketleneceği, üzerinde hilye taşıyanların her türlü felaketten emin olacağına dair rivayetler de hilyeye olan ilgiyi artırmıştır. Bunun sonucunda insanın gönlünü ve ruhunu doyuran eşsiz tasarımlarla yapılan sanatsal değerlere sahip hilyelerin ortaya çıkmıştır.[9]

Esasen Osmanlı devlet ricali ve toplumunda Hz. Peygamber'e derin bir muhabbet ve hürmet hissiyle bağlılık olduğu bilinen bir husustur. Bu bağlılık, farklı şekillerde kendisini göstermiştir. Başta padişah olmak üzere bütün devlet adamlarının katılımıyla her sene Rebîulevvel ayında hususi Mevlid-i Nebî merasimleri düzenlenmesi bunun bir göstergesiydi. Bu merasimlerde mevlid okuyanların yanı sıra muhtelif kademeden memurlara aynî ve nakdî

---

7 Mustafa Uzun, "Hilye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1998), 18/44; Muhittin Serin, "Hilye-i Şerîfe", *Hilye-i Şerîfe Hz. Muhammed'in Özellikleri*, ed. Faruk Taşkale - Hüseyin Gündüz (İstanbul: Antik Aş. Kültür Yayınları, 2011), 91.

8 Nasr, *İslâm Sanatı*, 40.

9 Uzun, "Hilye", 18/44-47; M. Uğur Derman, "Hat Sanatımızda Hilye-i Nebevînin Doğuşu", *Hilye-i Şerîfe Hz. Muhammed'in Özellikleri*, ed. Faruk Taşkale - Hüseyin Gündüz (İstanbul: Antik Aş. Kültür Yayınları, 2011), 23. Örnek belgeler için bk. Osmanlı Arşivi (BOA), *Ali Emîrî Sultan Mustafa II [AE.SMST.II]*, No. 62, Gömlek No. 6431, 6432; Osmanlı Arşivi (BOA), *Evkaf Haremeyn Muhasebesi [EV.HMH.d]*, No.1208; Osmanlı Arşivi (BOA), *Hatt-ı Hümâyun [HAT]*,No. 1451, Gömlek No. 14. Ayrıca bk. Mehmet Şeker, "Mevlid", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2004), 29/479-480.

çeşitli hediyeler takdim edilmekteydi. Hz. Peygamber'in kadem-i şerîfi, lihye-i şerîfi (sakalı) ve ondan intikal eden diğer hatıraların hürmet hissi ve büyük bir itina ile muhafaza edilmesi de yine bu bağlılık ve muhabbetin farklı şekilde bir tezahürü idi. Bu hatıraların bakımı, muhafazası ve temizliğine memur olmak da bir ayrıcalık olarak görülmüştür.

3. Hilyenin Bölümleri

1. Başmakam kısmına genellikle besmele, bazen de besmelenin içinde geçtiği, "*Mektup Süleyman'dan gelmekte, Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla başlamaktadır*."[10] meâlindeki âyet yazılmaktadır.

2. Göbek kısmı, dairevî, oval veya dikdörtgen şeklinde olan ve hilye metninin büyük bir bölümünün yerleştirildiği kısmıdır.

3. Hilâl kısmı her hilyede olmamakla birlikte göbek kısmının daire şeklinde tertiplenmesi hâlinde, çok geniş olmayan hilâl şeklinde göbeğin çevrelenmesidir. Bu âlemi nuruyla aydınlattığı için güneş ve aya benzetilen Hz. Peygamber, hilyenin göbek kısmında güneşi çevreleyen hilâl şeklinde tasarlanmıştır. Hilyelerin tezyinat yönünden en zengin yeri göbek kısmı ile hilâlin etrafındaki kısımdır.

4. 5. 6. 7. Hulefâ-yi Râşidîn'in isimlerinin yer aldığı göbeğin köşelerinde yuvarlak veya oval dört makama Hz. Ebû Bekir, Ömer, Osman, Ali'nin isimleri yazılmaktadır. Bazı hilye örneklerinde bunların yerine Resûlullah'ın Ahmed, Mahmûd, Hâmid, Hamîd isimleri de yazıldığı görülmektedir. Ayrıca dört halifeye ilave olarak cennetle müjdelenmiş diğer altı isimle sahabeden on (aşere-i mübeşşere) kişinin adlarının yazıldığı hilyeler de vardır. Göbekteki güneş ve ay motifinin yanı sıra bu on ismin yazılmasıyla Hz. Peygamber'in: "Ashabımın her biri yıldız gibidir; hangisine uysanız doğru yolu bulursunuz" anlamındaki hadisine işaret edilmektedir.

8. Âyet kısmında, daha çok, "*Biz seni âlemlere ancak rahmet olarak gönderdik.*"[11] anlamındaki Hz. Peygamber'le ilgili bir âyet bulunmaktadır. Bununla birlikte, "*Şüphesiz sen büyük bir ahlâk üzerindesin.*"[12] veya "*Muhammed'in Allah resulü olduğuna Allah'ın şehâdeti yeter.*"[13] âyetlerinden biri de konulmaktadır.

9. Etek kısmı, hilye metni göbek kısmına sığdırılmışsa bu bölüm hilyede

---

[10] en-Neml 27/30.
[11] el-Enbiyâ 21/107.
[12] el-Kalem 68/4.
[13] el-Fetih 48/28-29.

yer almayabilir. Hilye metni devam ediyorsa dua da bu kısımda yer alır. Bölümün sonuna, hattat imzasını ve hilyeyi yazdığı tarihi kaydeder.

10-11. Koltuk kısmı, tezyinî motiflerin yer aldığı etek kısmının iki yanında kalan boşluklardır. Bazı hilyelerde hattatın künyesinin buralara taştığı görülür.[14]

5. Yazı Çeşitleri

Hilyeler muhtelif hatlarla; muhakkak, sülüs, nesih, ta'lik ve nesta'lik hatlarla yazılmış ve dönemin anlayışına göre tezhip edilmiştir. Hilyenin başmakam denilen besmelenin yazıldığı bölüm genellikle muhakkak hatla, Resûlullah'ın vasıflarının yazıldığı göbek kısmı nesih hatla, göbek etrafında Hz. Peygamber, dört halife ve aşere-i mübeşşerenin isimleri ve "*Biz seni âlemlere rahmet olarak gönderdik.*"[15] meâlindeki âyet veya "*Şüphesiz sen büyük bir ahlâk üzerindesin.*"[16] (Kalem 68/4), "*Muhammed'in Allah'ın Resûlü olduğuna Allah'ın şehadeti yeter.*"[17] âyetlerinden biri sülüs hatla yazılmaktadır.

6. Osmanlı Döneminde Hilyelere Dair

Osmanlı döneminde bir saygı ve hürmet ifadesi olarak cepte taşınmak için gündelik el yazısıyla küçük çapta yazılan hilyelerin, hat tarzında en eski örneği, Şeyh Hamdullah Efendi'de (öl. 926/1520) görülmektedir. Hâfız Osman'dan (1642-1698) itibaren levha şeklinde hüsn-i hatla hilye yazılması bir gelenek halini almış, hattatlar tarafından değişik hatlarla yüzlerce hilye yazılmıştır.[18] Yazı üstadı hattatlar, hilye yazmaktan büyük onur duymuş, hilye tezhiplemeyi bir şeref kabul eden müzehhipler de bütün maharetlerini kullanarak çok güzel eserler meydana getirmişlerdir.

Osmanlı hattatları başta Hafız Osman olmak üzere farklı hatlarla yüzlerce hilye yazmışlardır. Hafız Osman'ın yazdığı hilyelerin sayısı dört yüzden fazladır. Daha sonra Mustafa Râkım, Kazasker Mustafa İzzet, Mahmud

---

[14] M. Uğur Derman, "Hilye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1998), 18/47-51; Hüsrev Subaşı, "Yaygınlaşmış Şekil ve Muhtevâsı İle Hilye-i Şerîfe ve Bölümleri", *Hilye-i Şerîfe Hz. Muhammed'in Özellikleri*, ed. Faruk Taşkale - Hüseyin Gündüz (İstanbul: Antik Aş. Kültür Yayınları, 2011), 39-47. Hüseyin Gündüz, "Hilye Levhalarında Kullanılan Yazı Çeşitleri", *Hilye-i Şerîfe Hz. Muhammed'in Özellikleri*, ed. Faruk Taşkale - Hüseyin Gündüz (İstanbul: Antik Aş. Kültür Yayınları, 2011), 57-67; Serin, "Hilye-i Şerîfe", 93; Derman, "Hat Sanatımızda Hilye-i Nebevînin Doğuşu", 23.

[15] el-Enbiyâ 21/107.

[16] el-Kalem 68/4.

[17] el-Fetih 48/28.

[18] Serin, "Hilye-i Şerîfe", 93. Geniş bilgi için bk. aynı eser, 98-317.

Celâleddin Efendi'den Hâmid Aytaç'a kadar Osmanlı döneminin meşhur hattatları çok sayıda hilye yazmışlardır. Bugün yurt içi ve yurt dışında değişik müze ve kütüphanelerde, cami ve özel koleksiyonlarda hilye örnekleri bulunduğu bilinmektedir.[19]

7. Arşiv Belgelerinde Hilyeler

Osmanlı döneminde Hz. Peygamber'e duyulan muhabbet ve saygının bir başka tezahürü olarak ise hilyeler ortaya çıkmıştır. Arşiv belgelerinde hilye-i şerif, hilye-i Nebeviye gibi isimlerle anılan bu levhalar, hattatlar, müzehhipler ve sanatkârların adeta birbirleriyle yarışırcasına bütün maharetlerini göstererek yazdıkları ve en değerli malzemelerle tezyin ettikleri birer şaheser mahiyetindedir.

7.1. Hilye Takdim Edenlerin Ödüllendirilmesi

Osmanlı döneminde hilye yazanlar ödüllendirildikleri gibi padişaha ve üst düzey devlet adamlarına takdim edilen hediyeler arasında hilyeler de yer almıştır. Hilye yazanların yanı sıra hediye edenler de hem nakdî hem aynî ikram ve ihsanlarla taltif edilmişlerdir.

Sultan III. Ahmed'in (1703-1730) 1114/1703 senesinde bizzat kendi hazinesinden (Ceyb-i Hümayun)[20] ihsanda bulunduğu kişiler arasında Kâbe tasviri ve hilye-i şerif takdim edenler de bulunmaktaydı. Kâbe-i şerîf tasviri verene dört, hilye-i şerîfe verene iki zolota bahşiş verilmiştir.[21] 17 Aralık 1708 tarihinde Yalıköşkü'nde padişaha hilye-i şerif ve kaside takdim eden kişiye (ismi yok) Silahtarağa vasıtasıyla 20 kuruş bahşiş verilmiştir.[22] Hattat Mahmud Efendi'nin Padişaha hilye-i şerife arz etmesi üzerine Şehremini Abdurrahman Bey vasıtasıyla ceyb-i hümâyundan 100 kuruş ihsanda bulunulmuştur.[23] İranlı şair Şeyh Niyazi Efendi'ye de tanzim ettiği *Hilye-i Şerif* ve padişahı öven bir şiir yazması sebebiyle 7.500 kuruş bahşiş verilmiştir.[24]

---

19 Serin, "Hilye-i Şerîfe", 95.

20 Doğrudan padişahın şahsî kullanımına tahsis edilmiş olan para ve buradan yapılan harcamalar için kullanılan bir tâbirdir, bk. Halil Sahillioğlu, "Ceyb-i Hümâyun", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1993), 7/465-467. Osmanlı döneminde kullanılan bir çeşit gümüş paradır, bk. İbrahim Artuk, "Zolota", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2013), 44/500-501.

21 BOA, *TS.MA. d*. No. 2352. 16 Mayıs 1703.

22 BOA, *TS.MA*. d. No. 2352. 17 Aralık 1708.

23 BOA, *TS.MA. d*. No. 3124. 28 Ağustos 1789.

24 Osmanlı Arşivi (BOA), *Sadâret Mektûbî Mühimme Kalemi [A.MKT. MHM]*, No. 91, Gömlek No. 79.

Devlet görevlileri arasında bulunan Sabit Efendi'nin kızı Mükrime Hanım tarafından yazılan *Hilye-i Şerife*, Sultan Abdülmecid'e (1839-1861) takdim edilmiştir. Bunun üzerine Sabit Efendi'ye 13 Ağustos 1849 tarihinde gönderilen cevapta, takdim edilen hediyeden son derece memnuniyet duyulduğu belirtilmiştir. Kızı Mükrime Hanımı teşvik ederek hat tahsil ettirmesi sebebiyle babası Sabit Efendi tebrik edilmiştir. Onun bu güzel hediyesine karşılık olmak ve onu bu hususta teşvik etmek maksadıyla Mükrime Hanım'a bir saat hediye edilmiştir.[25] Meşîhat'tan, Sultan II. Abdülhamid'e hediye olarak hilye-i Nebevî'ye takdim edilmesi üzerine, başkâtip tarafından şöyle cevap yazılmıştır: Resûlullah'ın vasıflarını muhtevî bu mukaddes levha, takva sahibi, dinine bağlı sultan için feyiz ve berekete vesile olacağı inancıyla, padişahın ibadetle meşgul olduğu hususi odaya büyük bir saygıyla asılmıştır. Bu değeri yüksek eser, manevi tesiriyle her türlü semavi ve arazi afetleri defedecektir. Meşîhat tarafından böyle hürmete layık bir hediye takdim edilmesinden son derece memnuniyet duyulduğu bildirilmiştir.[26]

Diğer taraftan Vâlide Sultanın aşçıbaşısı Selim Ağa'nın torunu Bartın eski Telgraf Müdürü Ahmed Nuri tarafından getirilen *Hilye-i Hakânî* isimli kitap, padişaha takdim edilmiştir.[27] Mekteb-i Maârif-i Adliye hocalarından Rusçuklu Ali Fethi Efendi, *Hilye-i Saâdet-i Hz. Risâlet-penâhî*'yi on iki bölüm olarak şerh ve telif etmiştir. Bu arada Bâbıâlî'ye taşınılacağını haber almış, bunun üzerine tamamladığı şerhini derecesinin yükseltilmesi talebiyle takdim etmek istemiştir. Bu talebi, hayra vesile olacağından şüphe edilmeyip kabul görmüş ve söz konusu eser Padişaha takdim edilmiştir. Ali Fethi Bey, ulemadan, dirayet ve ehliyet sahibi olup, müderrislikte üçüncü derece olan *ibtidâ-yı dâhil* pâyesinde/statüsünde bulunmakta ve taltifi/ihsanı hak etmektedir. Kendisi *hâmise* rütbesi verilmesini arzu etmekle beraber bulunduğu dereceyle bu derece arasında epeyce fark olması sebebiyle ikisi arasındaki *ibtidâ-yı altmışlı* veya *sahn* rütbelerinden birinin verilmesinin münasip göründüğü Kâtib-i Şehriyârî tarafından padişaha arz edilmiştir. Bunun üzerine hilye-i saâdet şerhinin uğur getireceği inancıyla Ali Fethi Bey'e *ibtidâ-yı altmışlı* rütbesine terfi ettirilmesi yerinde görülmüş ve gereği Meşîhat'e bildirilmiştir.[28]

---

[25] Osmanlı Arşivi (BOA), *Sadâret Mektûbî Kalemi [A.MKT]*, No. 219, Gömlek No. 1.

[26] Osmanlı Arşivi (BOA), *Yıldız Perakende Başkitâbet Maruzâtı [Y.PRK.BŞK]*, No. 31, Gömlek No. 40, 41; *Yıldız Esas Evrakı [Y.EE.]*, No. 5, Gömlek No. 91. 30 Haziran 1893.

[27] Osmanlı Arşivi (BOA), *Mabeyn Erkânı ve Saray Görevlileri Maruzâtı [Y.PRK.SGE]*, No. 9, Gömlek No. 131.

[28] Osmanlı Arşivi (BOA), *İrade Dahiliye [İ.DH]*, No. 85, Gömlek No. 4285. 2 Nisan 1844.

7.2. Hilyeye Dair Eserlerin Bastırılması

Hilyelere dair yazılan eserlerin basılması için yapılan müracaatlar Meşîhat tarafından incelenmiştir. Yapılan incelemede basılmasında bir sakınca görülmeyenlere izin verilmiştir. Hilye ve şemâil-i şerife-i Hz. Peygamberî'ye dair risâle, Maârif Nezareti'nde incelenmiş, basılması onaylanarak iâde edilmiştir. Ancak risalenin Suriye'de basılacağı anlaşılmış, bu sebeple hangi matbaada basılacağının bildirilmesi ve kararlaştırılacak miktardan fazla basmayacağına dair matbaa sahibinden senet alındıktan sonra risalenin matbaaya teslim edilmesi mütalaa edilmiştir. Ayrıca basıldıktan sonra risâleden iki nüshanın Matbûât-ı Dâhiliye İdaresine gönderilmesi hususunun Suriye Valiliğine bildirilmesi uygun görülmüştür.[29]

Öte yandan eski şairlerden Cevrî Dede'nin (öl. 1065/1654)[30] kaleminden çıkan eseri, *Hilye-i Çiharyâr-ı Güzîn* isimli güzide eserin Küttâb-ı Askerî mektebi birinci sınıf öğrencilerinden Kemaleddin (?) tarafından basılmak ve neşredilmek istenmiştir. Eser, incelenmek üzere Encümen-i Teftiş ve Muayene dairesine havale edilmiştir. Ancak konu, âidiyeti bakımından Bâb-ı Fetvâ'ya (Meşîhat) gönderilmiştir. Meşîhat'ta yapılan inceleme sonucunda Şeyhülislâm Mehmed Cemaleddin Efendi'nin imzasıyla 22 Şubat 1803 tarihinde eserin neşrine izin verilmiştir.[31]

Üçüncü Ordu Erkân-ı Harbiye binbaşılarından Manastırlı Hafız Davud Bey tarafından *Şemâil-i Şerîf ve Hilye-i Nebevîye-i Münîfe* isimli bir eser yazılmış ve Sadâret'e takdim edilmiştir. Sadâret kaymakamı, Maârif Nezâreti'nden eserin neşredilmesi için gerekli resmî işlemlerin yerine getirilmesi hususunda yardımcı olunmasını istemiştir. Encümen-i Teftiş ve Muayene birimine havale edilen eser, şemâil-i Nebeviyye ile ilgili olduğundan incelenmek üzere Meşîhat'a havale edilmiştir.[32] Yine Mehmed Emin Efendi'nin basılması için izin talep ettiği *Hilye-i Hakânî* isimli eseri, üç nüshasını Maârif'e teslim etmesi şartıyla, istediği matbaada bastırması hususunda Meclis-i Maârif tarafından izin verilmiştir.[33]

---

29 Osmanlı Arşivi (BOA), *Dâhiliye Mektûbî Kalemi [DH.MKT.]*, No. 604, Gömlek No. 37. 19 Ekim 1902.

30 Osmanlı döneminde yaşamış, divan şairi ve hattattır, *Hilye-i Çihâryâr-ı Güzîn* isimli eseri meşhurdur, geniş bilgi için bk. Hüseyin Ayan, "Cevrî İbrâhim Çelebi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1993), 7/460-461.

31 Osmanlı Arşivi (BOA), *Maarif Nezâreti Mektûbî Kalemi [MF.MKT.]*, No. 480, Gömlek No. 25-2, 3-4.

32 BOA, *MF.MKT*, No. 133, Gömlek No. 111. 10 Aralık 1891.

33 BOA, *MF.MKT*, No. 31, Gömlek No. 50. 8 Eylül 1875. Eserin basılmasına dair bilgi, Mehmed Hakanî, *Hilye-i Hakanî*, (İstanbul: İmamecizâde Mehmed Emin Bey Matbaası, 1292/1875), 1-34. https://www.istanbulmuzayede.com. 08.11.2023.

7.3 Saray ve Köşklere Hilye Asılması

Yıldız'da Harem Sarayı'nın dairelerine asmak üzere altı adet hilye-i saâdet ile Peşte'de Gülbaba türbesine hediye edilen iki adet şal, padişahın emriyle Topkapı Sarayı'ndan alınmıştır. Hazine-i Hâssa Müdürlüğü, Hazine Kethüdalığı tarafından bununla ilgili resmî işlemlerin yapılmasını istemiştir.[34] Hasbahçe'de Sinan Paşa Sarayı'nda 1181/1767-1768 senesinde mevcut eşya listesinde, abdesthane odasında bir hilye-i şerif bulunduğu görülmektedir.[35] 1166/1752-1753 senesine ait bir belgede, Beşiktaş Sarayı'nda Yeni Köşkte Ser-musahip Abdullah Ağa'ya teslim edilen eşyalar arasında iki adet hilye-i şerife yer almaktadır.[36] Ayrıca 1181/1767 senesinde hilye-i şerif tahtası için on beş adet halka alınmış, iki kuruş ödenmiştir.[37] Mabeyn-i Hümayun'dan/Saraydan Enderun'a gönderilen Şeyh hattıyla yazılmış Mushaf, kütüphaneden dershaneye verilen kitaplar, muhtelif âyetler ve yirmi altı tarih kitabının yanı sıra Hafız Osman, Sadık Ağa, Abdülkadir Şükrü, Sultan Mustafa Han ve Mehmed Şakir hatlarıyla yazılmış altı adet hilye-i şerife bulunmaktadır.[38] Ayrıca hâlen kütüphanelerimizde hilye-i şerife ile ilgili yazılmış çok sayıda eser bulunmaktadır.

Sonuç

Osmanlı kültüründe Hz. Peygamber'in vasıflarını ihtiva eden kitap ve levhaları tanımlamak için kullanılan hilyeler, Mustafa Râkım, Kazasker Mustafa İzzet, Mahmud Celâleddin Efendi ve Hâmid Aytaç gibi hattatların yazıları ve müzehhiplerin tezyinleriyle birer sanat eseri hüviyeti kazanmışlardır. Bu hattat ve müzehhiplerin görenlerde hayranlık uyandıran levhaları, toplumun Hz. Peygamber'e olan muhabbetini asırlarca diri tutmuştur. Belgelerde *hilye-i şerife, hilye-i saadet, hilye-i Nebevî* gibi isimlerle anılan hilyeler, Osmanlı padişahları başta olmak üzere devlet ricali ve halk arasında rağbet görmüştür. Bu sebepledir ki, padişaha takdim edilen hediyeler arasında yer almış, takdim edenler muhtelif ihsan ve bahşişlerle ödüllendirilmişlerdir. Hz. Peygamber vesilesiyle bereketlere nail olmak ümidiyle uğurlu sayılarak saray ve köşklerde en mutena yerlere asılmıştır. Hilyelere dair yazılmış olan eserlerin basılması için yapılan müracaatlar, Meşîhat tarafından değerlendirilmiştir. Yapılan inceleme sonucunda basılmasında bir sakınca görülmeyenlere izin verilmiştir.

---

[34] BOA, *TS.MA.e.* No. 1330, Gömlek No. 35.
[35] BOA, *TS.MA.d.* No. 2971.
[36] BOA, *TS.MA. d.* No. 5368.
[37] BOA, *TS.MA.d.* No. 2414.
[38] BOA, *TS.MA.e.* No. 615, Gömlek No. 29.

Kaynakça

Artuk, İbrahim. "Zolota". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 44/500-501. İstanbul: TDV Yayınları, 2013.

Ayan, Hüseyin. "Cevrî İbrâhim Çelebi". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 7/460-461. İstanbul: TDV Yayınları, 1993.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Ali Emîrî Sultan Abdülhamid I [AE.SABH.I]*. No. 21, Gömlek No. 1793.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Ali Emîrî Sultan Mustafa II [AE.SMST.II]*. No. 62, Gömlek No. 6431, 6432.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Cevdet Evkaf [C.EV]*. No. 528, Gömlek No. 26687.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Dâhiliye Mektûbî Kalemi [DH.MKT.]*, No. 604, Gömlek No. 37.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Evkaf Haremeyn Muhasebesi [EV.HMH.d]*. No.1208.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Hatt-ı Hümâyun [HAT]*.No. 1451, Gömlek No. 14.

BOA, *Osmanlı Arşivi. İbnülemin Hil'at [İE.HLT]*. No. 3, Gömlek No. 282.

BOA, *Osmanlı Arşivi. İrade Dâhiliye [İ.DH]*. No. 85, Gömlek No. 4285.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Maarif Mektûbî Kalemi [MF.MKT]*. No. 133, Gömlek No. 111.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Maarif Mektûbî Kalemi [MF.MKT]*. No. 31, Gömlek No. 50.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Maarif Nezâreti Mektûbî Kalemi [MF.MKT.]*. No. 480, Gömlek No. 25-2, 3-4.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Sadâret Mektûbî Kalemi [A.MKT]*, No. 219, Gömlek No. 1.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Sadâret Mektûbî Mühimme Kalemi [A.MKT. MHM]*. No. 91, Gömlek No. 79.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi [TS.MA e.]*. No. 1330, Gömlek No. 35.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi [TS.MA.d.]*. No. 5368.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi [TS.MA.d.]*. No. 3104.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi [TS.MA.d.]*. No. 2352.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi [TS.MA.d]*. No. 2432.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi [TS.MA.d]*. No. 2087.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi [TS.MA.e]*, No. 830, Gömlek No. 58.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi [TS.MA.e]*. No. 805, Gömlek No. 31.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Yıldız Esas Evrakı [Y.EE.]*, No. 5, Gömlek No. 91.

BOA, *Osmanlı Arşivi. Yıldız Perakende Başkitâbet Maruzâtı [Y.PRK.BŞK]*. No. 31, Gömlek No. 40, 41.

Derman, M. Uğur. "Hat Sanatımızda Hilye-i Nebevînin Doğuşu". *Hilye-i Şerîfe Hz. Muhammed'in Özellikleri*. ed. Faruk Taşkale - Hüseyin Gündüz. İstanbul: Antik Aş. Kültür Yayınları, 2011.

Derman, M. Uğur. "Hilye". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 18/47-51. TDV Yayınları, 1998.

Gündüz, Hüseyin. "Hilye Levhalarında Kullanılan Yazı Çeşitleri". *Hilye-i Şerîfe Hz. Muhammed'in Özellikleri*. ed. Faruk Taşkale - Hüseyin Gündüz. İstanbul: Antik Aş. Kültür Yayınları, 2011.

Karataş, Ali İhsan. "Osmanlı Toplumunda Hz. Peygamber Sevgisinin Tezahürü Olarak Kurulan Mevlid Vakıfları". *İSTEM* 11 (Aralık 2008), 47-77.

Nasr, Seyyid Hüseyin. *İslam Sanatı Ve Maneviyatı.* İstanbul: İnsan Yayınları, 1992.

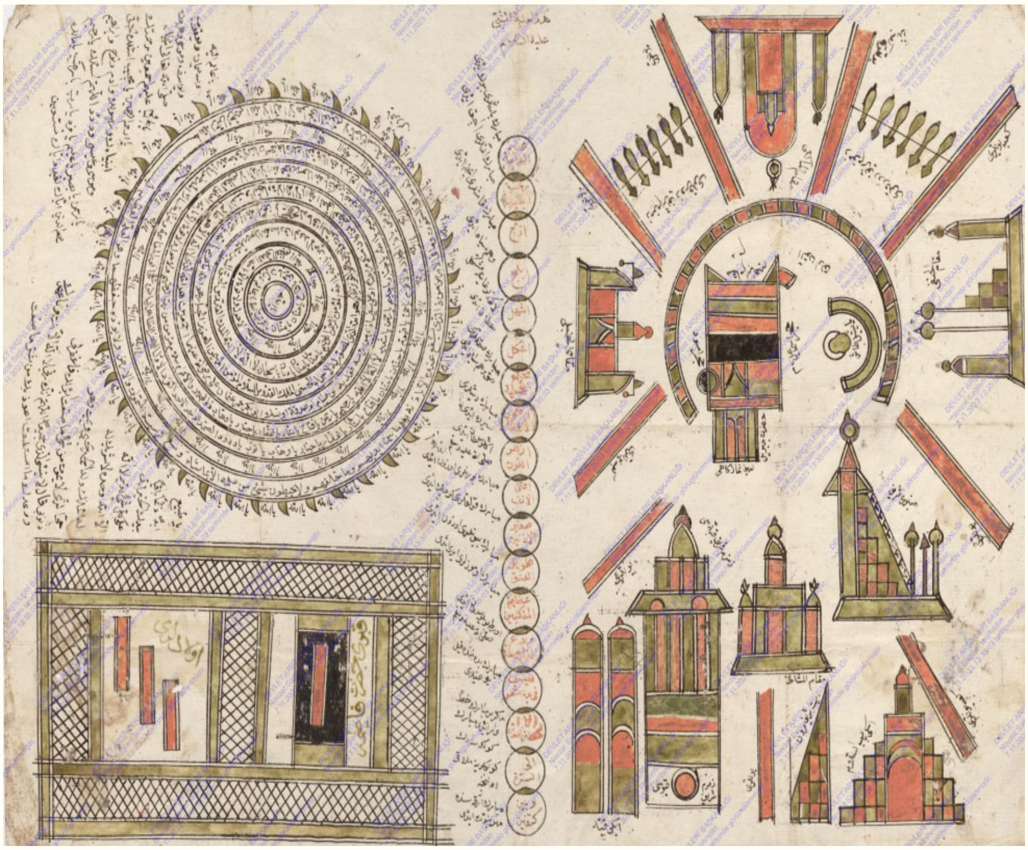
Sahillioğlu, Halil. "Ceyb-i Hümâyun". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 7/465-467. İstanbul: TDV Yayınları, 1993.

Serin, Muhittin. "Hilye-i Şerîfe". *Hilye-i Şerîfe Hz. Muhammed'in Özellikleri*. ed. Faruk Taşkale - Hüseyin Gündüz. İstanbul: Antik Aş. Kültür Yayınları, 2011.

Subaşı, Hüsrev. "Yaygınlaşmış Şekil ve Muhtevâsı İle Hilye-i Şerîfe ve Bölümleri". *Hilye-i Şerîfe Hz. Muhammed'in Özellikleri*. ed. Faruk Taşkale - Hüseyin Gündüz. İstanbul: Antik AŞ. Kültür Yayınları, 2011.

Şeker, Mehmet. "Mevlid". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 29/479-480. Ankara: TDV Yayınları, 2004.

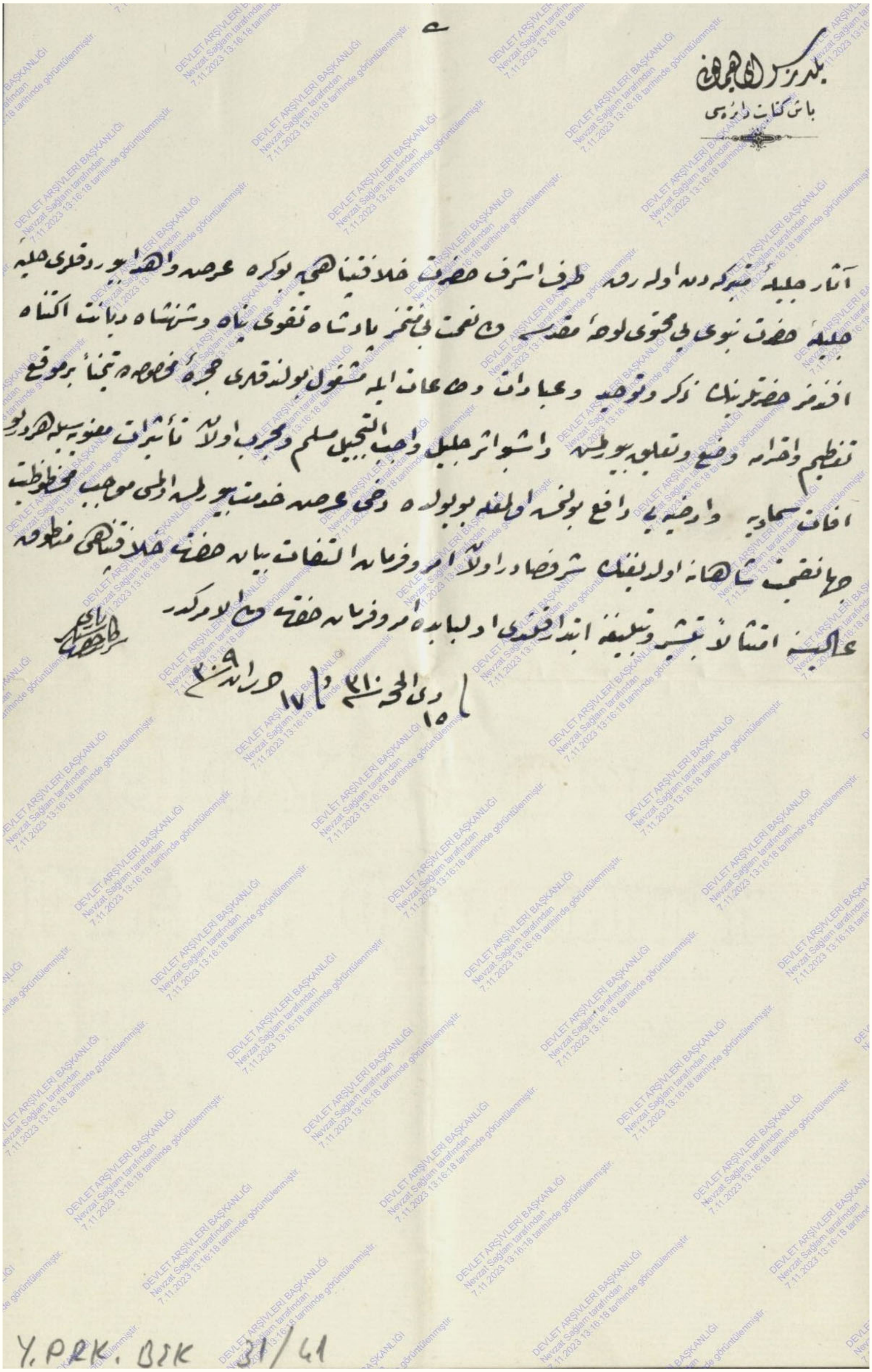
VI. Dini Yayınlar Kongresi-İslam, Sanat ve Estetik- Ttürkiye Dini Yayınlar Kongresi (VI: 2013: İstanbul). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2014.



Şekil 1: Kâbe Tasviri ve Hilye Örneği.



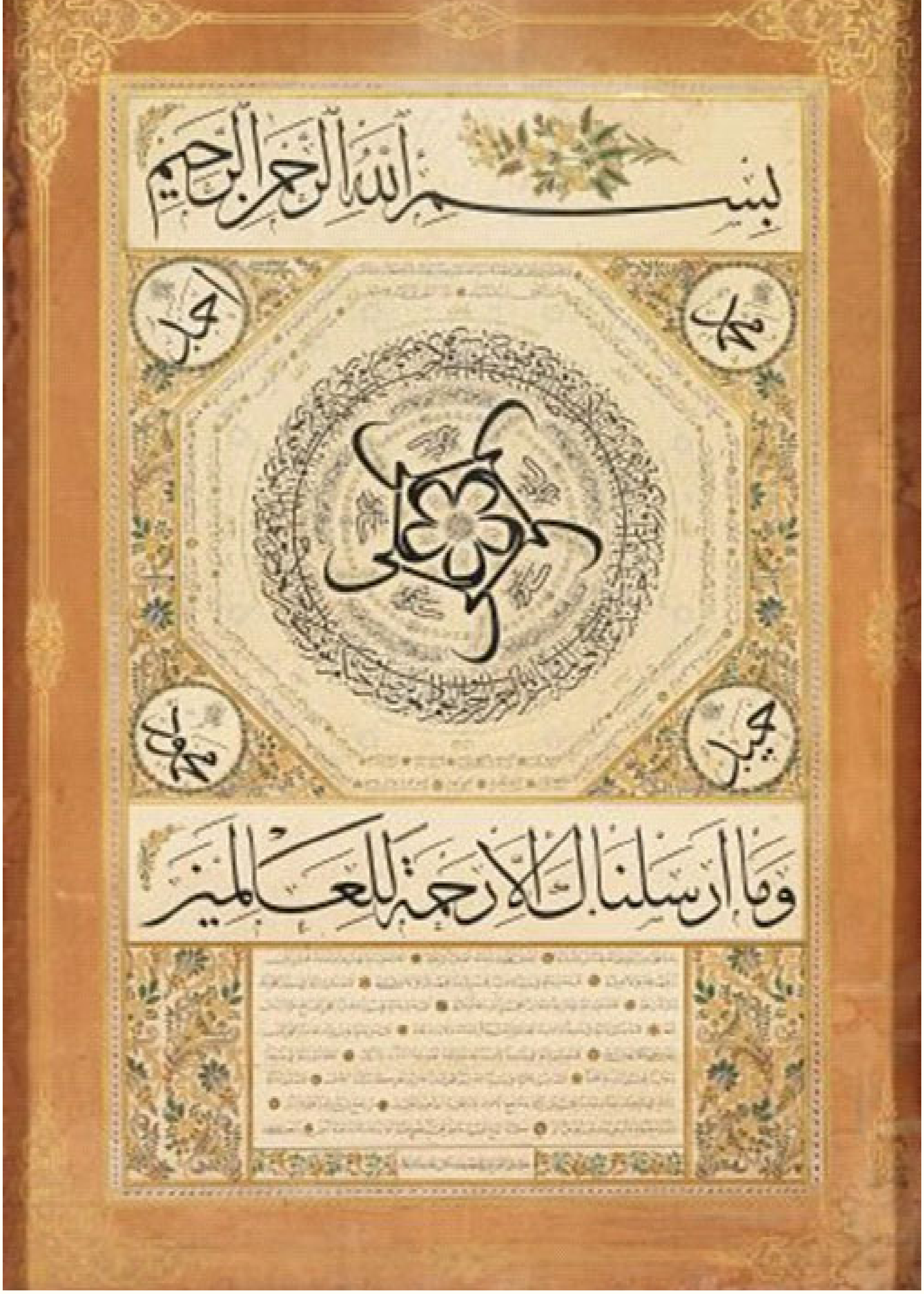
Şekil 2: Sade Bir Hilye Örneği


باش کتابت دائره‌سی

١٥ ذی الحجه ٣٢١

Y.PRK.BŞK 31/41

Şekil 3: Sultan II. Abdülhamid'e Meşîhat Tarafından Hilye Takdim Edildiğine Dair.



Şekil 4: Mehmed Fehmi Efendi'nin 1313/1895-1896 Tarihli Hilyesi.



Şekil 5: Hâfız Osman'ın Nesih Hattıyla Tertip Ettiği 1079/1668-1669 Tarihli Hilyesi.

KADI SİCİLLERİNDE SANAT VE ESTETİK -ÜSKÜDAR MAHKEMESİ ÖZELİNDE-

ESRA YILDIZ[1]

Özet

Osmanlı Devleti, kendisinden önceki İslâm devletlerinden tevarüs ettiği "kadılık kurumunu" geliştirerek devletin vazgeçilmez bir hukuk sistemi haline getirmiştir. Kadılık kurumunun yönetim sisteminde kadılar ve nâibler birinci derecede yetkilidir. Şer'î mahkemelerde tutulan zabıtlara "şer'iyye sicili", "kadı sicili", "sicill-i mahfûz", "kadı defteri" veya "sicil" isimleri verilmiştir. Şer'iyye sicilleri, Osmanlı Devleti'nde her türlü hukukî meseleleri içeren ve mahkemelerde görülen davalara ait bilgileri ihtiva eden resmî vesikalardır. Daha farklı bir ifadeyle bu siciller, Osmanlı Devleti'nin askerî, siyasî, hukukî, ictimaî ve iktisadî hayatını günümüze taşıyan birinci el kaynaklardır. Kadı sicilleriyle ilgili zamanla hem muhteva bakımından hem de görsel açılardan standart formlar oluşmuştur. Şer'iyye sicillerinde deri, cilt, ebru, tezhip ve katı' sanatlarının uygulanması, sicil defterlerinin sanatsal kıymetini de artırmıştır. Bu çalışma, şer'iyye sicillerinin bir defter haline dönüşme serüveninde cildi, cilt kapağı, kapakta uygulanan ebru ve katı' sanatlarını hem diplomatika hem de sanat tarihi açısından incelemeyi amaçlamaktadır. Ayrıca bir mahkeme kaydı olmaktan ziyade sanat sergisine dönüşen şer'iyye sicillerinin yıllara göre değişim geçiren estetik yönünü öne çıkarmayı hedeflemek-

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Yalova Üniversitesi, İslâmi İlimler Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Yalova Türkiye, esra.yildiz@yalova.edu.tr ORCID: 0000-0002-1236-7446

tedir. Çalışma, "Osmanlı Devleti'nde Şer'î Mahkemeler ve Kadı Sicillerinin Özellikleri", "Üsküdar Kadı Sicillerinin Sanatsal Yönü" ve "Üsküdar Kadı Sicillerinde Kullanılan Türk İslâm Sanatlarına Örnekler" olmak üzere üç başlıktan oluşmaktadır. Böylelikle Osmanlı Devleti'nin siyaset, sosyal hayat, sağlık, iktisat, eğitim, kültür, sanat başta olmak üzere birçok sahasına ışık tutan ve sağlıklı veriler sağlayan şer'iyye sicilleri alanında yapılan çalışmamızın İslâm tarihi ve sanatları alanında mütevazi bir katkı sunması ümit edilmiştir.
Anahtar Kelimeler: İslâm Tarihi, İslâm Sanatı, Şer'iyye Sicilleri Arşivi, Kadı Sicilleri, Ebru, Katı'

ART AND AESTHETICS IN KADI RECORDS -SPECIAL TO USKUDAR COURT-

Abstract

The Ottoman Empire developed the "institution of judgeship", which it inherited from the Islamic States before it, and made it an indispensable legal system of the state. In the management system of the kadi institution, kadis and naibs have primary authority. The records kept in Sharia courts are called "Shariah Register", "Kadi Register", "Sicill-i Mahfuz", "Kadi Book" or "Registry". Sharia Registers are official documents that contain all kinds of legal issues in the Ottoman Empire and information about the cases heard in the courts. In other words, these registers are first-hand sources that carry the military, political, legal, social and economic life of the Ottoman Empire to the present day. Over time, standard forms regarding kadi registers have been formed, both in terms of content and visual aspects. The application of leather, bookbinding, marbling, illumination and kathi arts in the Sharia registers has also increased the artistic value of the register books. Our study aims to examine the binding, binding, marbling and kathi arts applied on the cover, in terms of both diplomacy and art history, in the adventure of turning the Sharia registers into a notebook. In addition, our study aims to highlight the aesthetic aspect of the court records, which have changed over the years, turning into an art exhibition rather than a court record. Our study consists of three parts: "Characteristics of Sharia Courts and Kadi Registers in the Ottoman Empire", "Artistic Aspects of Üsküdar Kadı Registers" and "Examples of Turkish Islamic Arts Used in Üsküdar Kadı Registers". Thus, it is hoped that our study in the field of Sharia Registers, which sheds light on many areas of the Ottoman Empire, especially politics, social life, health, economics, education, culture and art, and provides healthy data, will make a modest contribution to the field of Islamic History and Arts.
Keywords: Islamic History and Arts, Sharia Registers Archive, Kadi Registers, Marbling, Katı' (paperfiligree)

18. YÜZYIL OSMANLI'SINDA BİR ERMENİ MUCİT: PETROS BARONYAN VE KIBLENÜMÂLARININ TEZYİNAT ÖZELLİKLERİ

ESLEM GÜNAYDIN[2]

Özet

Kıble yönünü tayin etmek amacıyla kullanılan kıblenümâların Osmanlı Devleti'ndeki bilinen en eski örneği 16. yüzyıla aittir. Osmanlı kıblenümâları incelendiğinde günümüze ulaşan en çok kıblenümânın 18. yüzyılda Hollanda elçiliğinde tercüman olarak görev yapan Petros Baronyan tarafından imal edildiği tespit edilmiştir. Bu çalışmada, Ermeni asıllı olan coğrafya âliminin 1151/1738-1739 yılında imal ettiği tespit edilen on beş kıblenümâ listelenmiş ve kıblenümâların tezyinat özellikleri ele alınmıştır. Bu kıblenümâların dokuz tanesi orijinal boyutlarıyla ve dört tanesi levha şeklinde günümüze ulaşmıştır. Ayrıca iki yazma eserde de Baronyan'ın kıblenümâsı görülmüştür. Bu çalışmanın amacı, Petros Baronyan'ın aynı yıl ve aynı tasarımda imal ettiği çok sayıda kıblenümânın günümüzde halen muhtelif yerlerde muhafaza edildiğine dikkat çekmek ve bu kıblenümâların genel tezyinat özelliklerini incelemektir. Kıblenümâlar malzeme, bezeme, kullanılan hat türü ve teknik bakımdan ele alınmıştır. Genel olarak aynı tasarıma sahip olan kıblenümâların Edirnekârî tekniğiyle Barok üslûbunda tezyin edildiği görülmüştür. Ayrıca bu çalışmada, kıblenümâların üzerindeki Osmanlı Türkçesi metnin transkripsiyonu yapılmıştır. Çalışmanın sonunda Baronyan'ın eserleri görselleriyle birlikte verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İslâm Sanatları, Petros Baronyan, Kıblenümâ, Osmanlı Astronomisi, Edirnekârî

[2] Araştırma Görevlisi, İstanbul Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk-İslâm Sanatları Tarihi Ana Bilim Dalı, İstanbul Türkiye, eslem.gunaydin@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-9778-2309.

AN ARMENİAN INVENTOR IN THE 18TH CENTURY OTTOMAN EMPIRE: PETROS BARONYAN AND THE DECORATIVE FEATURES OF HIS QIBLA FINDERS

Abstract

The earliest known examples of Qibla finders, used to determine the direction of the Qibla, in the Ottoman Empire date back to the 16th century. Upon examining Ottoman Qibla finders, it has been determined that the most extensively preserved examples reaching our time were produced in the 18th century by Petros Baronyan, who served as an interpreter in the Dutch embassy. In this study, fifteen Qibla finders produced by the Armenian-origin geographer in the year 1738/39 (Hijri 1151) are listed, and the decorative features of these Qibla finders are discussed. Nine of these Qibla finders have survived in their original dimensions, while four are in the form of plates. Additionally, Baronyan's Qibla finder is observed in two manuscript works. The aim of this study is to draw attention to the fact that numerous Qibla finders produced by Petros Baronyan in the same year and design are still preserved in various places today and to examine the general decorative features of these Qibla finders. The Qibla finders are analyzed in terms of material, ornamentation, calligraphic style, and technique. Generally, it is observed that Qibla finders with the same design are decorated in the Edirnekari technique and Baroque style. Furthermore, the Ottoman Turkish text on the Qibla finders is transcribed in this study. At the end of the study, visuals of Baronyan's works are provided.

Keywords: Islamic Arts, Petros Baronyan, Qibla Finder, Ottoman Astronomy, Edirnekari

Giriş

Kıblenümâ, Müslümanların namaz kılarken yöneldikleri kıbleyi tayin etme ihtiyacına binaen icat edilen bir astronomi aletidir. Usturlap gibi farklı aletlerle de kıble yönü tespit edilebiliyordu; ancak usturlap daha karmaşık bir sisteme sahip ve herkesin kullanabileceği bir alet değildi. Bu yüzden tam tarihi bilinmemekle birlikte yaklaşık 16. yüzyıldan itibaren Mekke merkezli, pusula ve güneş saatinden oluşan kıblenümâlar icat edildi. Nitekim Osmanlı Devleti'nde tespit edilen ilk kıblenümânın Bayram b. İlyas tarafından 990/1582-1583 yılında imal edildiği bilinmektedir.[3]

Osmanlı Devleti'nde kıblenümâ imal eden en meşhur kişilerden birisinin Petros Baronyan olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim Osmanlı kıblenümâlarından en çok onun kıblenümâsı günümüze ulaşmıştır. Diğer adı Bârûn el-Muhteri´ olan Petros Baronyan, coğrafya alanında döneminin önde gelen âlimlerindendi. Hollanda elçiliğinde tercüman olarak görev yapan Ermeni asıllı Petros Baronyan'ın en önemli çalışmalarından birisi, Fran-

---

3 Bk. https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1921-0625-1 (Erişim Tarihi: 15.03.2022).

sa Kralı'nın coğrafyacısı Jacques Robbe'un, *La Méthode pour apprendre facilement la géographie* adlı eserini *Cem-nümā fī Fenni'l-Coğrafya* başlığı altında Türkçeye yaptığı çevirisidir.

Petros Baronyan'ın on beş farklı yerde kıblenümâsı tespit edilmiştir. Orijinal kıblenümâ boyutlarında imal edilen dokuz kıblenümânın en ilginç özelliği, hepsinin 1151/1738-1739 yılında, aynı boyutta ve aynı tezyînî özelliklere sahip olarak imal edilmiş olmasıdır. Kıblenümâların dört tanesi halen İstanbul'da muhafaza edilmekteyken diğerleri yurt dışındaki farklı müze ve koleksiyonlardadır. Ayrıca Petros Baronyan'ın kıblenümâlarının dört tanesi levha şeklinde duvara asılı olarak muhafaza edilmektedir.

Bu çalışmanın konusu, Petros Baronyan'ın imal ettiği kıblenümâların tespiti ve tezyinat özelliklerinin incelenmesidir. Bu çalışmayla Petros Baronyan'ın imal ettiği kıblenümâlar malzeme, bezeme, kullanılan hat türü ve teknik bakımından ele alınmış ve tasarımları arasındaki bazı farklılıklara değinilmiştir. Ayrıca kıblenümâların üzerindeki Osmanlı Türkçesi metnin transkripsiyonu yapılmıştır. Bu çalışmanın amacı, Petros Baronyan'ın aynı yıl aynı tasarımda imal ettiği çok sayıda kıblenümânın günümüzde halen muhafaza edildiğine dikkat çekmek ve bu kıblenümâların tezyinat özelliklerini incelemektir. Petros Baronyan'ın kıblenümâları genel olarak aynı tezyinata sahiptir. Bu kıblenümâların en bariz özelliği ahşap üzerine boyama şeklinde yapılan "Edirnekârî" tekniğiyle bezenmiş olmasıdır. Diğer adıyla "Edirne işi", olan bu teknik, 14.-19. yüzyıllar arasında ilk kez Edirne'de ortaya çıkıp daha sonra başta İstanbul olmak üzere Anadolu'nun farklı yerlerinde uygulanarak meşhur olmuştur.

Bu çalışmanın oluşturulması için müze katalogları, çevrimiçi müze koleksiyonları, özel koleksiyonlar, müzayede eserleri taranmış ve bazı müze ziyaretleri yapılmıştır. Tespit edilen kıblenümâlar görselleri ve envanter numaraları ile birlikte verilmiştir. Kıblenümâlar, Petros Baronyan ve Edirnekârî tekniği ile ilgili literatür taraması yapılmış ve ilgili kaynaklar kaynakça bölümünde verilmiştir.

1. Petros Baronyan'ın Kıblenümâları

Petros Baronyan'ın 1151/1738-1739 yılında imal ettiği 15 kıblenümâ tespit edilmiştir. Bu kıblenümâların dokuz tanesi orijinal boyutlarıyla ve dört tanesi levha şeklinde günümüze ulaşmıştır. Ayrıca iki yazma eserde de Baronyan'ın kıblenümâsı görülmüştür.

Baronyan'ın kıblenümâlarının bulunduğu yerler şu şekildedir:[4]
–K-1: İstanbul, Türk İslam Eserleri Müzesi, env. n. 157AB
–K-2: İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, Saat Koleksiyonu, env. n. 53-205
–K-3: İstanbul, Kandilli Rasathanesi, env. n. 105
–K-4: Kahire, İslam Eserleri Müzesi, env. n. MIA 3348
–K-5: Kudüs, İslam Eserleri Müzesi, env. n. WI-68
–K-6: Hayfa, National Maritime Museum, env. n. ICMS-NMM-3604
–K-7: Dublin, Chester Beatty Library, env. n. CBL T 443
–K-8: Stockholm, Özel Koleksiyon
–K-9: New York, Özel Koleksiyon
–K-10: Venedik, Museo Correr, env. n. M. 34394-34755
–K-11: Alif Art, env. n. 175
–K-12: Londra, Bonhams Auctioneers and Valuers, Islamic and Indian Works of Art-Lot 380
–K-13: İstanbul, Sadberk Hanım Müzesi, env. n. SHM 16074-Y.241
–K-14: Biblioteca Apostolica Vaticana, env. n. Vat.turc.373
–K-15: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, env. n. Diez A fol. 58, vr. 10r.

Ayrıca Petros Baronyan'ın kıblenümâsının bir taklidi Khalili Koleksiyonu'nda bulunmaktadır.



Şekil 2: Londra, Khalili Collections, Env. Nu. SCI 458 (taklit).[5]

---

4 Thoralf Hanstein, *A new print by Müteferrika (?) A Comporative View of Baron's Qibla Finder* (Berlin: EB Verlag, 2021), 26; Kıblenümâları tespit etmemde yardımcı olan Hüseyin Şen'e teşekkür ederim.

5 https://www.khalilicollections.org/collections/hajj-and-the-arts-of-pilgrimage/khalili-collection-hajj-and-the-arts-of-pilgrimage-qiblah-compass-with-a-view-of-the-holy-sanctuary-at-mecca-sci458/ (Erişim tarihi: 15.03.2022).

2. Petros Baronyan'ın Kıblenümâlarının Tezyinat Özellikleri

Petros Baronyan'ın 1151/1738-39 yılında imal ettiği kıblenümâlar küçük farklarla birlikte genel olarak aynı tezyinata sahiptir. Baronyan'ın kıblenümâlarının en temel özelliği Edirnekârî tekniğiyle imal edilmiş olmasıdır. Kıblenümâlar kapalı kutu formunda tasarlanmıştır. Bu kutu ahşap üstüne lake boyalı yuvarlak ve kapaklı kutu şeklindedir. Barok üslupla simetrik olarak süslenen kapağın üst kısmında altı adet oval pencerenin içinde şehir manzaraları tasvirleri yer almaktadır. Kutunun yan kenarlarında tek iplik dallar arasına sıralanmış minik yapraklar ve stilize çiçekler bulunmaktadır.[6] Alt kapağın içinde üst kısımda camlı bir pusula vardır. Pusulanın altında ise harita ve haritanın altında beş yüz tane şehir ve yer adı yazılıdır. Bu bilgi kıblenümanın üzerindeki Osmanlı Türkçesi metinde yer almaktadır.



Şekil 3: Kıblenümânın Üst ve Alt Kapağının İç Kısımları (İstanbul, Türk İslam Eserleri Müzesi, Env. Nu. 157AB).

Kutunun üst kapağının içinde yer alan minyatür dikdörtgen bir plana sahip olan Harem-i Şerif ve Makām-ı Şafiî, Makām-ı Hanefî, Makām-ı Mâlikî, Makām-ı Hanbelî, Makām-ı İbrahim, minber-i şerîf, cebel-i Uhud, cebel-i Sevr, cebel-i Arafat gibi etrafındaki bazı kutsal mekanlardan meydana gelmiştir. Bu minyatüre benzer bir tasvir Süleyman el-Cezûlî'nin (öl. 1465) Delâilü'l-Hayrât isimli eserinin yazılı olduğu bir nüshada bulunmaktadır.[7]

---

[6] Feza Çakmut, *Katalog, Surre-i Hümâyûn*, (İstanbul: Korpus Kültür Sanat, 2008), 224.

[7] Hanstein, *A new print by Müteferrika (?) A Comporative View of Baron's Qibla Finder*, 32.



Şekil 4: Delâilü'l-Hayrât Eserindeki Harem-i Şerif Minyatürü.[8]

Yüzeyin süslemesinde kırmızı, pembe, siyah, mavi ve yeşil altın yaldız kullanılmıştır. Kubbeler açık mavi üzerine lacivert renkle taranarak hacim kazandırılmıştır. Cami kapısı yüksekçe kemerli geniş bir kapıdan oluşturulmuştur. Kapı yağ yeşili renk ile boyanmıştır. Köşelerinde ve bazı yerlerde üç şerefeli minareler yükselir. Cami duvarları açık krem ile boyanmış ve üzerine kahverengi renk ile ince hatlarla taş ve pencere görüntüsü verilmiştir.[9] Tasvirlerin yanında Arapça icâze hatla mekanların isimleri yazılıdır. Bu yazı ve mekanlar şu şekildedir:

Safâ / صفا	Sebîl / سبيل	Mescid-i Hayfa / مسجد حيف
		

[8] https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Dala%27il_al-Khayrat#/media/File:Bifolio_from_the_copy_of_the_'Delâ'ilü'l-Hayrât'.jpg (Erişim tarihi: 06.06.2022).

[9] Dilek Tezcan, *17. ve 18. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Dekoratif Süslemelerin Bazı Dini Eserlere Yansıması* (Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015), 157.

<table>
<tr>
<td>Cebel-i Kays / جبل قيس
</td>
<td>Cebel-i Nûr / جبل نور
</td>
<td>Mescid-i Müzdelife / مسجد مزدلفة
</td>
</tr>
<tr>
<td>Cebel-i Sevr / جبل ثور
</td>
<td>Cebel-i Arafât / جبل عرفات
</td>
<td>Cebel-i Hacer / جبل حجر
</td>
</tr>
<tr>
<td>Mescid-i İbrâhîm / مسجد إبراهيم
</td>
<td>Cebel-i Kubâ / جبل قبا
</td>
<td>Bâb-ı İbrâhîm / باب إبراهيم
</td>
</tr>
<tr>
<td>Cebel-i Ömer / جبل عمر
</td>
<td>Merve / مروة
</td>
<td></td>
</tr>
</table>

Şekil 5: Mekke'de Tasvir Edilen Mekânlar (Sol Alttan Yukarıya Doğru).

<table>
<tr>
<td>Makām-ı Mâlikî / مقام مالكي
</td>
<td>Makām-ı Hanefî / مقام حنفي
</td>
<td>Hatîm: خطيم
</td>
</tr>
</table>

Hacerü'l-esved /حجر أسود 	Makām-ı Hanbelî /مقام حنبلي 	Makām-ı Şâfiî / مقام شافعي 
Minber-i Şerîf /منبر شريف 	Makām-ı İbrâhîm /مقام إبراهيم 	Bâbu's-selâm-ı atîk /باب السلام عتيق 
Nerdübân-ı Kabe /نردبان كعبة 	Bi'ru zemzem / بئر زمزم 	Bâbu's-selâm / باب السلام 

Şekil 6: Harem-i Şerîf'in İçinde Tasvir Edilen Mekânlar (Yukarıdan Aşağıya Doğru).

Harem-i Şerîf'in sağında ise kimi zaman içi nesih hatla yazılan bir yazıyla dolu olan, kimi zaman çiçekli bir süslemeyle doldurulan, kimi zaman ise boş bırakılan bir alan görülmektedir. Akant yaprakları ile barok tarzı bir alan ve sepet içinde büyüklü küçüklü yapraklar arasına yerleştirilmiş bereketi sembol eden nar, hurma ve zeytin ağaçları bulunmaktadır.[10] Bu sepetin içinde şu satırlar yazmaktadır:

"بو رسم كعبه العليا كه نقش بيت مولادر

مطاف أنبياءدر مهيط نور تجلادر

نظر فرماسى صدر اعظم اولسون بر قرار آمين

كه دائم سعيى تحصيل رضاى حق تعالى در»

[10] Tezcan, *17. ve 18. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Dekoratif Süslemelerin Bazı Dini Eserlere Yansıması*, 157.

"Bu resm-i Kâbetü'l-ulyâ ki nakş-ı beyt-i Mevlâ'dır
Metâf-ı enbiyâdır muhit-i nûr-i tecellâdır
Nazar fermâsı sadr-ı âzam olsun ber karar âmîn
Ki dâim sa'yi tahsil-i rızâ-i Hak teâlâdır"

		
Şekil 7: İçi Boş Olan Alan (Millî Saraylar Koleksiyonu, Env. Nu. 53-205).	Şekil 8: İçi Çiçekle Dolu Olan Alan (Türk İslam Eserleri Müzesi, Env. Nu. 157AB).	Şekil 9: İçi Yazıyla Dolu Olan Alan. New York, Özel Koleksiyon.

Üst kapağın iç tarafında yer alan minyatürlü sâhanın altında Osmanlı Türkçesiyle nesih hatla kıblenümânın kullanımına dair bir metin yer almaktadır. Ancak metnin başlığı ve sonundaki imza kısmı Arapçadır:

"بسمك اللهم يا ديّان ولك الحمد والشكر في كل آن وعليك الاعتماد والتكلان"

"Allah'ım senin isminle, Ey Deyyân! Her an hamd ve şükür sanadır. Sana itimat eder ve güveniriz."

"قد تمّ هذا القبله نماء الافاقى في يد العبد الفقير البارون المخترع وقع في بلدة قسطنطنيّه حفظ الله عن الافات والبلية في سنة احدى وخمسين ومائه فألف"

"Bu kıblenümâ[nın yapımı] 1151 yılında fakir, kul Bârûn el-Muhteri''nin elinde, Konstantiniyye beldesinde (Allah orayı âfet ve belalardan korusun) tamamlanmıştır."

Metnin tamamı ise şöyledir:[11]

Bismike Allahümme ya Deyyân ve leke'l-hamdü ve'ş-şükrü fî külli ân ve aleyke'l-i'timâdü ve't-tüklân

Emmâ ba'd bu risâle-i mûcibü'l-acâliyye-i sebebü'l-câle-i hâme-i hoş nevâle budur ki bundan akdem cümnümâ (?) fî fenni'l-coğrafiye tesmiye olunan risalede tasrih olunduğu üzere evân-ı sabâvetimden bu ân-ı meymenet iktirâne

[11] Metnin transkripsiyonuna yardımcı olan Prof. Dr. Süleyman Berk ve Dr. Öğr. Üyesi Burak Barutçu'ya teşekkür ederim.

gelince atabe-i aliyye-i selâtîn-i kirâmdan behre-yâb-ı inâyet olmağa vesîle-i cemîle ulûm ve fünûn-i celîle idüğü meczûmum olmağla hasebi'l-istitaa' coğrafiye ve felekiyyât fennine tab'-ı fakîrânede meyl-i küllî ve hâhiş-i cibillî meftûr ve merkûz olup risâle-i sâbıkü'z-zikri te'lîf ve bin yüz kırk altı senesinde sadr-ı a'zam ve ekrem Ali Paşa Hazretlerinin hâkipây-ı kimyâ-âsâlarına zerîa-i ubûdiyyet kılındıkta fermân-ı şeref-iktiranlarıyla rub'-i müstedîr nâm bir rub' şemsî dahî ihtira' olunub haddimden efzûn eltâf-ı kerîmâneleriyle behre-yâb olduğum cihetten * Kerem gördükçe ... gedâlardan ricâ ... mısdâkınca ihtira'-ı cedîd olmak üzere üslûb-i müfîdü'l-âm berkıyle nümâ-yı âfâkî ve tâm îcâdına sarf nakdine iktidâr ettikde sadr-ı a'zam-ı zamân ve vekîl-i celîl-i pâdişâh-ı cihân adîmü'l-misâl fâyıkü'l-emsâl vezir-i bî-nazîr ve müşîr-i Aristô-tedbir-i sadr a'zam ve ekrem bedr- etemm ü muhterem Mehmed Paşa veffakahulla-hu Teâlâ bifadlihî alâ mâ yeşâ hazretlerinin asitan-i meâli unvanlarına îsâle-i yegâne-i devrân fâzıl-ı bî-a'dîl-i zamân ser-âmed zevî'l-elbâb reîsü'l-küttâb fazîletlü semâhatlü Mustafâ Efendi Hazretlerine ilticâ-yı müstemnidâne eyleyüp ol zât-ı sâfî simâtın hüsn-i terbiye ve lütf-i tezkiyeleri ber-gayetle kıblenümâ-yı mezkûrun husûl ü tekmîline fermân-ı asefî medâr-ı itmâm olup gubâr-ı firâş-ı devletlerine çehre-sây-i i'tizâr olarak takdimi müyes-ser oldu manzûr-ı ashâb-ı kemâlât oldukta acz ü kusûr ile zillât-ı fakîrâne perde-i afüv ü iğmâzda mestur ü hüsn-i kabûl ve afvü mürüvvet-şümûlleri ile mesrur buyuralar * Sübhaneke yâ müyessir külli asîr ente'l-muîn ve ente'l-kadîr * Hazarât-i ulu'l-ebsâra merfu' mu'tezirâne budur ki eğer ki ezmân-ı mâziyeden zamân-ı hâlîye gelince kıble-i sahîha hakkında enva'-ı âlât ihdâs ve îcâd olunub her birinde semût-i bilâd kavaid-i hendesiye ile iştişhâr olun-muşdur lâkin etrâf-ı zemînde güşt ü güzâr eden müslimîne akdem-i levâzım-ı ibâdât olan semt-i kıble bilâ taharrî muayene olmak mülâhazasıyla sahîhen müfîdü'l-has ve'l-âm bir kıblenümâyı âfâkî ve tâm îcâd ve kavâid-i isti'malin i'lâm ve hidmet ... velî ni'met-i zamân ve bazil-i himmet-i âlemiyân sadr nişîn-i mesned-i vezaret-i uzmâ Efendimiz Hazretlerinin nazar-ı kabûl ve itmâmına emr-i şerîf itâat şümûlleri ümmîdi berekatıyla bir tuhfe-i dilârâ ihtirâ' kı-lınmışdır ki bu nısf kürre-i musattahın nısfına rub'-i meskûnde tahdîd olu-nan ekâlîm-i seba' Asya ve Afrika ve Avrupayı hâvî garbdan şarka ve hatt-ı istivâdan şimâle alâ tarîkati'l-coğrafiye memalik-i muhtelifeyi muhtevî olub her memleketden bazen bilâd-ı meşhûre tûlen ve arzen muayyen mahalle-rine ba'de'l-vaz' derecât-ı tûliyyeleri garbdan şarka hatt-ı istivâya resm ve derecât-ı arziyyeleri hatt-ı istivânın garb ve şark noktalarından şimâle doğru tersim ve kıblenümâ-yı âfâkîyi tâm olmak üzere terkîm eyledi * Pes kâide-i i'mâl ü isti'mâl budur ki kıblenümâ hakkında Kâbe-i Şerîfe'yi merkez-i sath-ı

zemîn farz üzerine müteharrik pusula mili şeklinde bir ibre nasb olunduk-dan mâ'adâ memalik-i muhtelifeden müctemi' yakînen beş yüz mevâzi'-i bilâd bu muhteri'de bast ü beyân olunmuştur lâkin mahal zıyk olmağın ancak her memleketin ismin resm ve her beldenin ismi mesâbesine rakam nasb edib hatt-ı istivâdan nısf-ı daire-i cenûba çekilen cedâvile her memle-ketin ismin ve akabince muhtevî olduğu bilâd ismin ve mukâbelelerinde ra-kamların resm eyledim ki bir beldenin kıblesin bilmek murâd olunsa belde-i mezkûr hangi memleketde ise cedâvilden memleket-i merkûmenin akabin-de belde-i mezbûrenin ismi mukâbilinde rakam ne ise kıblenümâdan nazar edib buldukda Kâbe-i Şerîfe'nin milini çevirib müstakîmen ol rakam muka-biline vaz' etdikden sonra kıblenümâyı çevireler ol kadarca ki pusulanın mi-li şimâle teveccüh eylediğine ol belde-i tamâm kıbleye teveccüh etmiş olur meselâ medine-i Kostantiniye'nin kıblesin bilmek murâd olunsa cedâvilde Rumeli akabinde İstanbul ismi mukâbilinde rakam bir düz kıblenümâda Ru-meli ismiyle mersûmdur cevânibine bakıb birinci rakam İstanbul'un mahall-i noktasıdır Kâbe-i Şerîfe'nin milini çevirib müstekîmen üzerine mukâbil edib kıblenümâyı çevirib pusulanın mili dahî şimâle teveccüh ettikte kıblesi tamâm ol olur ve cemî'-i bilâd buna kıyâs olunub kıblenümâda yakînen beş yüz ism-i bilâd resm olundu ammâ bu takribince beş yüz bin mahall-i muhtelife varıl-sa dahî cemiyet-i hâtır ile kıble kable'l-ayn muayyen ve müşâhed olur çün-kü seba' ekâlîm ve rub'-i meskûn itlâk olunan küre-i zemînin resmi bu dâire derûnunda mevcuddur her mesafe-i muhtelifede kıbleyi andığın müşahed ve hâsıl eyleyüp kıblenümâ hakkında bu dâireyi sevâbık-ı ezmânda misâl-i ankâ mevcûdu'l-ism ve mefkûdu'l-cism câm-ı cihânnümâdan muğnî câm mezbûrun misline teşbîh ve mevcûdu'l-cism ve hâzıru'r-resm câm-ı cemi' kıblenümâ ve ayine-i cihânnümâ add edib ber-minvâl-i mezkûr bir mahallin kıblesin bu-lub teveccüh esnâsında bu şerhi muhtevâ pûşunda kıblenümânın pîrasında müteharrikdir çevirib kıbleye mukâbil edib şerhin bâlâsında Kâbe-i Şerifenin şekli musavver mihrab mesâbesinde olub bu hey'et üzre kıblenümâ-ı âfâkiyi cihât-ı erbaa'-i zemînde isti'mal ile ilâ âhirü'z-zamân kevkeb-i izz ü ikbâlde olalar * Kad temme hâze'l-kıblenümâ el-âfâkî fî yedi'l-abdi'l-fakîr el-Bârûn el-Muhteri' vekaa' fî beldeti Kostantiniye hafizehullah ani'l-âfâti ve'l-beliyye fî sene ihdâ ve hamsîn ve mie fe-i'l-elf

Sonuç

Yön tayin etmeye yarayan; ancak daha çok kıble tayini için kullanılan kıblenümâlar hem teknik hem sanat bakımından ehemmiyet arz etmek-

tedir. Özellikle Petros Baronyan'ın 11511/738-1739 yılında imal ettiği kıblenümâlar tezyinatlı kıblenümâlar arasındadır. Baronyan'ın on beş farklı yerde kıblenümâsı tespit edilmiştir. Bunlardan dokuz tanesi kullanım amacına hizmet edecek bir biçimde normal kıblenümâ boyutlarındadır. Baronyan'ın tasarımı olan dört kıblenümâ ise levha şeklinde sergilenmektedir. Yazma eserlerde iki farklı yerde Baronyan'ın kıblenümâsına rastlanmıştır.

Baronyan'ın tespit edilen kıblenümâlarının genel olarak aynı tezyinat ve boyuta sahip olduğu görülmüştür. Günümüze ulaşmayan yahut tespit edilemeyen bazı kıblenümâlarının da olduğu tahmin edilmektedir. Çok sayıda ve aynı tasarıma sahip olan kıblenümâların sipariş üzerine imal edilmiş olması muhtemeldir. Kıblenümâlarda genel olarak aynı tezyinat bulunmakla birlikte renk, ağaç türü, minyatürün yanındaki alanın yazı, çiçek gibi süslemelerle doldurulması ya da boş bırakılması gibi bazı yönlerden farklılıkların olduğu görülmüştür.

Bu çalışmayla, günümüzde kıblenümâlara diğer bilimsel aletlere olduğu kadar ehemmiyet verilmediği düşüncesi oluşmuştur. Kıblenümâlar genel olarak teknik açıdan incelenmiş; sayılı birkaç eser haricinde bir çalışmaya ulaşılamamıştır. Sadece Petros Baronyan'ın değil; diğer ustaların da tezyinatlı kıblenümâlarının çalışılması ve unutulmaya yüz tutan bu kıymetli aletin bilim tarihi açısından olduğu kadar İslâm sanatları bakımından da değerine dikkat çekilmesi önemlidir.

K-1



Şekil 10: İstanbul, Türk İslam Eserleri Müzesi, Env. Nu. 157AB.

K-2



Şekil 11: İstanbul, Millî Saraylar Koleksiyonu, Env. Nu. 53-205.[12]

K-3



Şekil 12: İstanbul, Kandilli Rasathanesi, Env. Nu. 105.[13]

[12] Tezcan, *17. ve 18. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Dekoratif Süslemelerin Bazı Dini Eserlere Yansıması*, 157; Bu kıblenümâ, günümüzde Çamlıca Camii'nin altındaki İslâm Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenmektedir.

[13] http://www.koeri.boun.edu.tr/new/sites/default/files/16.jpg (Erişim tarihi: 05.04.2022).

K-4



Şekil 13: Kahire, İslam Eserleri Müzesi, Env. Nu. MIA 3348.[14]

K-5



Şekil 14: Kudüs, İslam Eserleri Müzesi, Env. Nu. WI-68.[15]

---

[14] https://egymonuments.gov.eg/collections/qibla-finder-of-wood-lacqated-21/ (Erişim tarihi: 05.04.2022).

[15] https://www.islamicart.co.il/english/template/default.aspx?PageId=71&Preview=1 (Erişim tarihi: 05.04.2022).

K-6



Şekil 15: Hayfa, National Maritime Museum, Env. Nu. ICMS-NMM-3604.[16]

K-7



Şekil 16: Dublin, Chester Beatty Library, Env. Nu. CBL T 443.[17]

---

16 Hanstein, *A new print by Müteferrika (?) A Comporative View of Baron's Qibla Finder*, 51.

17 http://images.slideplayer.com/37/10684747/slides/slide_6.jpg (Erişim tarihi: 15.03.2022).

K-8



Şekil 17: Stocholm, Özel Koleksiyon.[18]

K-9



Şekil 18: New York, Özel Koleksiyon.[19]

[18] https://chronologia.org/kaaba/im/007a.jpg (Erişim tarihi: 15.03.2022).

[19] https://www.christies.com/en/lot/lot-6335979 (Erişim tarihi: 15.03.2022).

K-10



Şekil 19: Venedik, Museo Correr, Env. Nu. M. 34394-34755.[20]

K-11



Şekil 20: Alif Art, Env. Nu. 175.[21]

[20] https://www.gettyimages.dk/detail/news-photo/an-ancient-armenian-qibla-is-seen-during-the-press-preview-news-photo/135795560 (Erişim tarihi: 15.03.2022).

[21] https://www.alifart.com/osmanli-kiblenuma_38025/ (Erişim tarihi: 04.06.2022).

K-12



Şekil 21: Londra, Bonhams Auctioneers and Valuers, Islamic and Indian Works of Art-Lot 380.[22]

K-13



Şekil 22: İstanbul, Sadberk Hanım Müzesi, Env. Nu. SHM 16074-Y.241.[23]

[22] Hanstein, *A new print by Müteferrika (?) A Comporative View of Baron's Qibla Finder*, 58.
[23] Hanstein, *A new print by Müteferrika (?) A Comporative View of Baron's Qibla Finder*, 59.

K-14



Şekil 23: Biblioteca Apostolica Vaticana, Env. Nu. Vat.turc.373, vr. 1r.[24]

K-15



Şekil 24: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Env. Nu. Diez A fol. 58, vr. 10r.[25]

24 https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.turc.373 (Erişim tarihi: 21.03.2022).

25 https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN791655407&PHYSID=PHYS_0023&view=picture-download&DMDID=DMDLOG_0010 (Erişim tarihi: 06.06.2022).

Kaynakça

Çakmut, Feza. *Katalog, Surre-i Hümâyûn.* İstanbul: Korpus Kültür Sanat, 2008.

Doyle, Meghan. "The Whole World in His Hands: What a Qibla Finder Illuminates About Islamic Community in Sixteenth-Century Ottoman Turkey". *Global Tides*. Vol. 12, Article 8, 2018; https://digitalcommons.pepperdine.edu/globaltides/vol12/iss1/8/ (Erişim tarihi: 17.03.2022).

Günergun, Feza. "La traduction de l'Abrégé de la sphère de Jacques Robbe, géographe du roi de France par Petros Baronian, drogman à Istanbul: Cem-nümâ fi fenn el-coğrafya". *La Révolution Française***.** 12, no. 2, 2017; https://doi.org/10.4000/lrf.1841 (Erişim tarihi: 05.04.2022).

Hanstein, Thoralf. *A new print by Müteferrika (?) A Comporative View of Baron's Qibla Finder*. Berlin: EB Verlag, 2021.

Hill, Donald R.. *Gökyüzü ve Bilim Tarihi İslam Bilim ve Teknolojisi*. çev. Atilla Bir-Mustafa Kaçar. İstanbul: Boyut Yayıncılık, 2010.

İhsanoğlu, Ekmeleddin vd. (haz). *Osmanlı Astronomi Literatürü Tarihi = History of Astronomy Literature During The Ottoman Period*. 2 Cilt. İstanbul: IRCICA, 1997.

King, David A.. "Astronomi ve İslam Toplumu Kıble, Güneş Saati Kuramı ve Vakit Hesaplama". *İslam Bilim Tarihi*. ed. Rüşdi Raşid. İstanbul: Litera Yayınları, 2006.

King, David A.. *In Synchrony with the Heavens: Studies in Astronomical Timekeeping and Instrumentation in Medieval Islamic Civilization, Instruments of Mass Calculation***.** 2. Cilt. Leiden: Brill, 2005.

King, David A.. *World-Maps For Finding The Direction and Distance to Mecca*. Leiden: Brill, 1999.

Ölçer, Nazan ve Romanelli, Giandomenico (Kür). *Venezia e Istanbul in Epoca Ottomana Osmanlı Döneminde Venedik ve İstanbul*. Milano: Mondadori Electa, 2009.

Porter, Venetia vd. (Ed.). *Hajj: Journey to the Heart of Islam*. London: The British Museum Press, 2012.

Şahin, Seracettin. *Türk ve İslam Eserleri Müzesi: Emevilerden Osmanlılara 13 Asırlık İhtişam*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2009.

Tezcan, Dilek. *17. ve 18. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Dekoratif Süslemelerin Bazı Dini Eserlere Yansıması*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015.

Ünver, A. Süheyl. "Türk Sanat Tarihinde Edirnekârî Lâke İşleri ve Sanatkârlar". *Vakıflar Dergisi* 6 (1965), 15-20.

Yücel, Erdem. "Edirnekârî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 10/449-450. İstanbul: TDV Yayınları, 1994.

"Kabe'ye Ayarlı Kalplerin Süslü Yoldaşı Kıblenümâ". *Derin Tarih* Kasım 2020, 10.

https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1921-0625-1 (Erişim Tarihi: 15.03.2022).

https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01;41;tr (Erişim tarihi: 15.03.2022).

https://www.christies.com/en/lot/lot-6335979 (Erişim tarihi: 15.03.2022).

https://chronologia.org/kaaba/im/007a.jpg (Erişim tarihi: 15.03.2022).

https://www.gettyimages.dk/detail/news-photo/an-ancient-armenian-qibla-is-seen-during-the-press-preview-news-photo/135795560 (Erişim tarihi: 15.03.2022).

https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.turc.373 (Erişim tarihi: 21.03.2022).

http://www.koeri.boun.edu.tr/new/sites/default/files/16.jpg (Erişim tarihi: 05.04.2022).

https://egymonuments.gov.eg/collections/qibla-finder-of-wood-lacqated-21/ (Erişim tarihi: 05.04.2022).

https://www.islamicart.co.il/english/template/default.aspx?PageId=71&Preview=1 (Erişim tarihi: 05.04.2022).

https://www.khalilicollections.org/collections/hajj-and-the-arts-of-pilgrimage/khalili-collection-hajj-and-the-arts-of-pilgrimage-qiblah-compass-with-a-view-of-the-holy-sanctuary-at-mecca-sci458/ (Erişim tarihi: 15.03.2022).

http://images.slideplayer.com/37/10684747/slides/slide_6.jpg (Erişim tarihi: 15.03.2022).

https://www.alifart.com/osmanli-kiblenuma_38025/ (Erişim tarihi: 04.06.2022).

https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN791655407&PHYSID=PHYS_0023&view=picture-download&DMDID=DMDLOG_0010 (Erişim tarihi: 06.06.2022).

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Dala%27il_al-Khayrat#/media/File:Bifolio_from_the_copy_of_the_'Delâ'ilü'l-Hayrât'.jpg (Erişim tarihi: 06.06.2022).



BEYLİKLER DEVRİ CİLTLERİNİN GİZEMLİ ESTETİĞİ: RÛMÎ TEZYİNATLI KAPAK İÇLERİ

FATMA ŞEYMA BOYDAK[1]

Özet

Estetik bir tecrübe olarak insanın kitapla münasebetinde tezyinat ön koşuldur. Bu tecrübede kitabın cildi, onunla olan münasebetin başlangıcını sağlamaktadır. Bu bakımdan ciltler, her ne kadar kitapların koruyucu kapları ve kitabın rahat okunmasını sağlayan işlevsel boyuta sahip olsa da süsleme açısından da incelenmeye değer çeşitliliğe sahiptir. Tespit edilebilmiş en erken örnekleriyle geçmişi Uygur dönemine kadar uzanan ciltçilik, başlangıçta süsleme bakımından yeterli estetik ölçülere sahip değildi. Zamanla gelişen Türk-İslâm tezyinatı, süreç içerisinde ciltlerin bezemelerine de yansıdı. Böylelikle ciltler üzerinde çeşitli türde ve teknikte süslemelere yer verildi. Ciltlerde tezyinata kahir ekseriyetle kapak yüzeylerinde rastlanmaktadır. Ancak ciltlerin gizemli estetik boyutu olarak nitelendirdiğimiz kapak içleri de tezyinata yer verilen önemli cilt bölümlerindendir. Bilhassa Selçuklu ve Beylikler devri ciltlerinin kapak içi süslemeleri zengin teknik ve tezyinat türleri bakımından dikkate değerdir. Çoğunlukla deri üzerine kalıplar basılarak yapılan bu süslemelerin başlıca türleri; rûmî, geometrik ve bitkisel tezyinattır. Bunlar içerisindeki rûmî tezyinat, Beylikler devri ciltlerinin kapak içlerinde yaygın görülen süsleme türü olup, bildirimizin de ana konusunu oluşturmak-

[1] Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, İslâm Sanatları ve Dinî Musiki Anabilim Dalı, Konya Türkiye, seyma.boydak@selcuk.edu.tr https://orcid.org/0000-0002-5111-7239

tadır. Müze ve kütüphanelerde bulunan ve 13. yüzyıldan 15. yüzyıl sonuna kadarki süreçte üretilen Beylikler devri ciltleri üzerinde yapılan araştırmalar neticesinde kapak içlerindeki rûmî tezyinatın birkaç türü tespit edilmiştir. Bunların başlıcaları, çeşitli oranlarda simetrik tam zemin rûmî tezyinat ve pafta içinde rûmî tezyinattır. Tezyinatın, desenin simetrik bir parçasının yer aldığı kalıbın kapak içi derisine tekrar basılmasıyla oluşturulduğu tespit edilmiştir. Kalıp basımında bazen desen çok ustaca takip edilmişken bazen de üst üste bindirilmiş veya aralarında boşluk bırakıldığı olmuştur. ½ oranında simetrik tam zemin desenlerdeki rûmîlerin motifin zoomorfik kökenine işaret eder üslûpta işlendiği dikkat çekmektedir.
Anahtar Kelimeler: Cilt Sanatı, Beylikler Devri, Kapak İçi, Rûmî, Estetik

THE MYSTERIOUS AESTHETICS OF THE PRINCIPALITIES PERIOD BINDINGS: RUMI MOTIF DECORATED DOUBLURES

Abstract

Ornamentation is a prerequisite for man's relationship with books as an aesthetic experience. In this experience, the bookbinding provides the beginning of the relationship with book. In this respect, although bindings are protective covers of books or functional dimensions that enable them to be read comfortably, bindings also have a variety worth examining in terms of their decorations. Bookbinding, which dates back to the Uyghur period with its earliest identified examples, initially did not have sufficient aesthetic standards in terms of decoration. Turkish-Islamic decoration, which developed over time, was also reflected in the decoration of the bindings. Thus, various types and techniques of decoration were included on the bindings. In bindings, decoration is mostly seen on the cover surfaces. However, the doublures, which I describe as the mysterious aesthetic dimension of the bindings, are also among the important sections of the binding where decoration is included. Especially the doublures decorations of the Seljuk and Principalities period bindings are noteworthy in terms of rich techniques and types of decoration. The main types of these decorations, which are mostly made by printing molds on leather; rumi, geometric and floral decorations. Among these, rumi decoration is common type of ornamentation on the covers of the Principalities period bindings and is the main subject of the paper. As a result of the research conducted on the Principality period bindings produced between the 13th century and the end of the 15th century, found in museums and libraries, several types of rumi decorations on the doublures of the covers were identified. The main ones are symmetrical full ground rumi decoration in various proportions and rumi decoration within the frame. It has been determined that the decoration is created by repeatedly pressing the mold, which contains a symmetrical part of the pattern, onto the leather of doublure. In mold printing, sometimes the pattern was applied very skillfully, and sometimes the pattern was applied on top of

each other or there was a gap between them. It is noteworthy that the rumi with ½ symmetrical full-ground patterns are embroidered in a style that indicates the zoomorphic origin of the motif.

Keywords: Bookbinding Art, Principalities Period, Doublure, Aesthetics

Giriş

Türk ciltleri temelde; ön-arka kapak, sırt, sertâb, mikleb ve kapak içi bölümlerinden meydana gelmektedir. Bazı ciltlerde mikleb bulunmamakla beraber Türk-İslâm ciltlerinde genellikle bölümleri itibariyle farklılık görülmemektedir. Farklılıklar daha ziyade ciltlerin bezemelerinde ve bu bezemelerin uygulama tekniklerinde bulunmaktadır.

Yazma kitaplara koruyucu ve işlevsel yönüyle hizmet eden ciltler, aynı zamanda üzerlerinde yer alan bezemeleriyle onları estetik yönden de cazip hale getirmektedir. Tespit edilebilmiş en erken örnekleriyle geçmişi Uygur dönemine kadar uzanan ciltçilik[2], başlangıçta süsleme bakımından yeterli estetik ölçülere sahip değildi. Ağırlıklı olarak yalın geometrik desenler ve geçmelerle bezenen en erken tarihli cilt parçaları, Türk cilt süslemeciliğinin başlangıcını teşkil etmektedir. Zamanla gelişen Türk-İslâm tezyinatı, süreç içerisinde ciltlerin bezemelerine de yansımış ve böylelikle cilt kapaklarının üzerinde çeşitli türde ve teknikte süslemelere yer verilmiştir.

Ciltlerde tezyinata genellikle kapak yüzeylerinde rastlanmakla birlikte ciltlerin gizemli estetik boyutu olarak nitelendirdiğimiz kapak içleri de bezemelere yer verilen önemli cilt bölümlerindendir. Cilt kapaklarının iç yüzü için *kapak içi* veya *iç kapak* ifadeleri kullanılmaktadır. Batı cilt literatüründe ise kapak içi, *doublure* yani astar kavramıyla tanımlanmaktadır.[3] Cilt kapaklarının iç yüzeyi; deri, kâğıt, kumaş, ebrûlu kâğıt gibi birbirinden farklı materyallerle bir nevi astarlama şeklinde kaplanarak yüzeyleri çeşitli süslemelerle bezenmiştir. En yaygın kullanılan materyal, deridir. Kapak içlerinin metin kısmına bağlandığı bölüme ise *köstek* denilmektedir.[4] Köstek; bir

---

2 Albert von Le Coq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien, Die Manichäischen Miniaturen* (Berlin: Verlag Dietrich Reimer Ernst Vohsen, 1923), 14; Zsuzsanna Gulácsi, *Mediaeval Manichaean Book Art: A Codicological Study of Iranian and Turkic Illuminated Book Fragments from 8th-11th Century East Central Asia* (Leiden: Brill, 2005), 84.

3 Duncan Haldane, *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum* (London: The World of Islam Festival Trust, 1983), 25, 41; François Déroche, "Bookbinding", *Islamic Codicology: An Introduction to the Study of Manuscripts in Arabic Script* (London: Al-Furqān Islamic Heritage Foundation, 2005), 270; Karin Scheper, *The Technique of Islamic Bookbinding: Methods, Materials and Regional Varieties* (Leiden: 2015), 59, 120-126.

4 İslâm Seçen, "Klasik Türk Cildinin Yapısal Unsurları ve Çeşitleri," *Türk Sanatının Yapı Taşları*

kısmı kapağın dip kenarına, bir kısmı kitaba yapıştırılan ve kapakların açılıp kapanmasında bir nevi menteşe görevi gören ve kapakların rahat hareket etmesini sağlayan yumuşak deri parçasıdır. Köstek derisi, müstakil deri parçası olabildiği gibi bazen de kapak içi dersinin uzantısı köstek olarak kullanılmaktadır.

Türk-İslâm cilt sanatının erken örneklerinden bu yana kapak içlerinde bezemeye rastlanmaktadır. Bilhassa Selçuklu ve Beylikler devri ciltlerinin kapak içi süslemeleri zengin teknik ve tezyinat türleri bakımından dikkate değerdir.[5] Çoğunlukla deri üzerine kalıplar basılarak yapılan bu süslemelerin başlıca türleri; rûmî, geometrik ve bitkisel tezyinattır. Bunlar içerisindeki rûmî tezyinat, Beylikler devri ciltlerinin kapak içlerinde yaygın görülen süsleme türü olup bildirimizin de ana konusunu oluşturmaktadır. Çeşitli müze ve kütüphanelerde yapılan araştırmalar neticesince bu döneme ait çok sayıda kapak içi rûmî tezyinatlı cilde erişilmiştir. Ancak bildiri kapsamında öne çıkan seçilmiş bazı örnekler ele alınmıştır.

1. Rûmî Motifi ve Beylikler Devri Ciltlerinin Deri Kapak İçlerindeki Rûmî Tezyinat Örnekleri

13. yüzyıldan 15. yüzyıl sonuna kadarki süreçte üretilen Anadolu Beylikleri devri ciltlerinin kapak içlerinde yaygın görülen süsleme türü rûmî tezyinattır. Rûmînin kelime anlamı *Anadolulu* veya *Anadolu'ya ait* demektir. Rûmî motifi, "*yay şeklindeki bir çizgiye S kıvrım yapan diğer çizginin birleştirilip, tabanına da bir sap eklenmesi ile oluşan*" motif olarak tanımlanmaktadır.[6] Doğanay, rûmî motifine, Bağdat ve Tebriz gibi sanat merkezlerinde "*eslîmî, islîmî ve selîmî*" adı verildiğini tezyinat konulu yayınında beyan etmiştir.[7] Arseven ise rûmî motifine "*Selçukî*" ismini vermiştir.[8]

II (İstanbul: Bülent Ecevit Üniversitesi, 2017), 63.

5 Ayrıntılı bilgi için bk. Julian Raby-Zeren Tanındı, *Turkish Bookbinding in the 15th Century The Foundation of an Ottoman Court Style* (London: Azimut Editions, 1993); Ahmet Saim Arıtan, "Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı", *Türkler*, ed. Hasan Celal Güzel vd. (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 7/933-943; Hüseyin Gürsel Bilmiş, *Bursa İnebey Kütüphanesindeki Ortaçağ İslâm Ciltlerinin (13-14. Yüzyıl) Cilt Sanatı Açısından Değerlendirilmesi* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013); Fatma Şeyma Boydak, *Selçuklu ve Beylikler Devri Cild Sanatı (Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Örnekleri)* (Konya: NEÜ Yayınları, 2023), 586-593.

6 Zekeriya Şimşir, *Konya'daki Selçuklu Mimarisinde Rûmî Motifi* (Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2002), 12.

7 Aziz Doğanay, "Tezyinat", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 41/81.

8 Celâl Esat Arseven, *Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983), 1/238.

Tezyinat türleri tasnifinde müstakil olarak başlıklandırılan rûmî motifinin kökeni hususunda çeşitli görüşler olmakla beraber bu motifin hayvan kaynaklı olduğu kanısı ağır basmaktadır. Mülayim, "*Rumî adı verilen form, tombulca bir virgül şeklinde gövde ile bunun sivri ucuna bağlanmış bir yuvarlak şekilden oluşur. Bazen iki parça halinde çatallanır ve bazen de damarlarla dilimlenen gövde çeşitlemeleriyle genel tanımın dışına çıkar; rumî motifi uzar, kısalır ve garip biçimler alır.*" ifadeleriyle rûmî motifinin formu ve çeşitlerine değinmiş, ardından "*Dekorasyonda kompozisyon geneli sarmaşık dallarını andırmakla birlikte, tek başına bir rumîde asıl hissedilen şey, hayvan tasvirlerine özgü saldırgan, ürkütücü, ısırgan ve kıvrım kıvrım dolanan hareketlerdir. Ayrıntılarda çevik hareketlerle biçimli dönüşler yapan hayvansı bir hareket kendini belli eder. Böylesi bir şekilde bitkiden çok hayvan; yılan, ejder belki de ismi en eski masallara konu olmuş başka efsane yaratıklarının karakteri canlanır.*" ifadeleriyle de motifin zoomorfik kökenine vurgu yapmıştır.[9] Rûmî motifi, çeşitli hayvan beden ve kanatlarından stilize edilmiş olmalıdır ki zaten 14. yüzyıla kadar üretilmiş rûmî tezyinatın çoğunda hayvanları tanımak mümkündür.[10] Bunun bazı örneklerini çeşitli çini, taş ve madeni eserler üzerindeki efsanevî varlıkların tasvirlerinde görmekteyiz. (bk. Şekil 1, Şekil 2-3)

Cilt tezyinatında rûmî motifinin ağırlıklı olarak sade, ayırma, ortabağ ve tepelik türleri kullanılmıştır. Arıtan, rûmî tezyînâtlı Anadolu Selçuklu ciltlerinin en erken örneklerinin 1196, 1207 ve 1223 tarihli ciltler olduğunu tespit etmiştir.[11] Selçuklu ve Beylikler devri cilt kapak yüzeylerindeki rûmî tezyinat, zemini tamamen kaplayan rûmîler ve ciltlerin muhtelif yerlerinde mevziî olarak kullanılan rûmîler olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Tam zemin rûmî desenler, ekseriyetle ¼ oranında simetrik tasarlanmışlardır. Bu durum mikleblerde form gereği ½ oranında simetrik olarak değişiklik göstermektedir.

Beylikler devri ciltlerinin kapak içleri ekseriyetle sahtiyan adı verilen işlenmiş keçi derisiyle kaplıdır. Tezyinat da bu deriler üzerine uygulanmıştır. Çeşitli müze ve yazma eser kütüphanelerinde yaptığımız incelemeler neticesinde 13. yüzyıldan 15. yüzyıl sonuna kadarki süreçte üretilen Beylikler devri ciltlerinin deri kapak içlerinde rûmî tezyinatın birkaç çeşidi tespit edilmiştir. Ancak temelde "*çok simetrili tam zemin rûmî tezyinat*" ve "*pafta içinde rûmî tezyinat*" olmak üzere iki çeşittir.

---

9 Selçuk Mülayim, "Rumî Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında", *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1989), 178.

10 Azade Akar-Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif* (İstanbul: Tercüman Gazetesi, 1978), 18.

11 Arıtan, "Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı", 937.

1.1. Çok Simetrili Tam Zemin Rûmî Tezyinatlı Kapak İçleri

Kapak içi derisinin helezonlar üzerine yerleştirilmiş rûmîlerle tamamen bezendiği türdür. Çok simetrili tam zemin rûmî tezyinatlı örneklerde desenler; ½, ¼ veya ⅛ oranlarında simetrik olarak tasarlanmıştır. Simetri oranlarının farklı örneklerle arttırılması mümkündür. Ancak Beylikler devri cilt kapak içlerinde genellikle belirtilen oranlarda simetrik tasarımlara yer verilmiştir. Her simetri türünden birkaç belirgin örnekle tam zemin rûmî tezyinat izah edilecektir.

728/1327 tarihli Kastamonu YEK 3301 envanter numaralı cildin kapak içi, helezonlar üzerine yerleştirilmiş rûmîlerden oluşan ½ oranında simetrik desenle tam zemin müzeyyen kabartma derilerle kaplıdır (Şekil 5-6). Desendeki rûmîler oldukça iri ve dolgun formdadır. Rûmîlerin kök ve uç kısımlarında volüt denilen kıvrımlar vardır. Helezon kıvrımlarının boş kısımlarını kapatmak için rûmîler dallara sarılmış halde tasarlanmıştır (Şekil 4). Süleymaniye YEK Şehid Ali Paşa 371 envanter numaralı eserin cilt kapak içi de ½ oranında simetrik aynı tam zemin rûmî tezyinatlı deriyle kaplıdır (Şekil 7-8). Bu cilt, 14. yüzyıl mücellidlerinden Esad'ın eseridir. Esad mücellidin, mührünün yer aldığı diğer ciltlerde (TSMK III. Ahmed 980, Chester Beatty Library (CBL) Moritz 66) de rûmî desenlere sıklıkla yer verdiği görülmektedir.[12]

¼ oranında simetrik tam zemin rûmî tezyinatın kapak içinde görüldüğü önemli örneklerden biri 851/1446 tarihli Kastamonu YEK 2951 envanter numaralı cilttir (Şekil 9). Rûmî tezyinat, 4 numaralı çizimde örneği verilen desenin yer aldığı kalıbın dört kez basılmasıyla meydana getirilmiştir. Önceki örneklere nazaran bu tasarımda rûmî formları daha sade ve yalındır. İri form tercih edilmemiştir. Desende simetrinin artışı, motif detaylarının kısmen azalmasına neden olmuştur. Kapak içi derisinin devamı dipten yan kâğıda doğru uzanarak köstek işlevi görmektedir. Köstek derisinin kenarı dilimli şekilde kesilmiştir (Şekil 9). ¼ oranında simetrik tam zemin rûmî tezyinatın bir diğer önemli örneği de Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed koleksiyonunda bulunan 543 envanter numaralı cildin kapak içinde bulunmaktadır. Desenin sık ve çok simetrili oluşundan dolayı rûmî motifler, yalın ve içi boş şekilde tasarlanmıştır (Şekil 11-12). İnebey YEK Hüseyin Çelebi 795 envanter numaralı 823/1420 tarihli eserin cilt kapak içi, önceki örnekle aynı bezemeye sahip olup her ikisi de Emin mücellidin eseridir. Hacı Selim Ağa YEK Kemankeş 474 envanter numaralı cildin kapak içinde de TSMK III.

---

[12] Ayrıntılı bilgi için bk. Fatma Şeyma Boydak, *Türk Cild Sanatında Mücellid Mühürleri (Selçuklu ve Beylikler Dönemi)* (Konya: Palet Yayınları, 2023), 140-153.

Ahmed 543 numaralı cilt kapak içi desenine çok benzer ¼ oranında simetrik tam zemin rûmî tezyinat bulunmaktadır. Ancak bu örnekte desen çok daha belirgin ve motifler diğerine nazaran daha iridir. Ayırma ve tepelik rûmîler desenin öne çıkan ögeleridir (Şekil 13-14).

⅛ oranında simetrik tam zemin rûmî tezyinat, Beylikler devri cilt kapak içlerinde çeşitli tasarımlarla karşımıza çıkmaktadır. Kastamonu YEK 2956 envanter numaralı ve 841/1437 tarihli eserin cilt kapak içinde, merkezinde penç motiflerine yer verilen tam zemin rûmî tezyinat bulunmaktadır. Desen, farklı helezonlar üzerindeki tepelik ve ayırma rûmîlerden meydana gelmekte olup dört yönden de türetilebilir bir şekilde tasarlanmıştır (Şekil 15, Şekil 16). Kısmen benzer bir örnek, Milli Kütüphane Adana İHK 86 envanter numaralı cildin deri kapak içinde yer almaktadır. Desen temelde ⅛ oranında simetrik tam zemin rûmî tezyinattır ancak rûmîler bu örnekte oldukça iri formda olup alanı paftalara bölercesine tasarlanmıştır. Ayrıca desen içerisinde baskın olarak hatâî ve penç gibi bitkisel motiflere de yer verilmiştir. Zoomorfik kökenli rûmî motifinin bitkisel desenlerle oluşturduğu bu güzel tasarım Beylikler devri ciltlerinde karşılaşılan desenlerdendir (Şekil 17). TSMK III. Ahmed 85 ve 222 envanter numaralı cilt kapak içlerine de aynı desen uygulanmıştır. İnebey YEK Hüseyin Çelebi 305 envanter numaralı cildin kapak içinde, merkezinde 8 kollu yıldız oluşturan ⅛ oranında simetrik tam zemin rûmî tezyinat bulunmaktadır. Desen oldukça net ve belirgin şekilde basılmıştır. Rûmîlerin sivri ve kıvrımlı uçları dikkat çekicidir (Şekil 18). Aynı kütüphanenin Ulu Cami 581 envanter numaralı eserinin cilt kapak içinde de benzer rûmî tezyinat görülmektedir.

1.2. Pafta İçinde Rûmî Tezyinatlı Kapak İçleri

Pafta içinde rûmî tezyinatın üç türü tespit edilmiştir. Bunlar; *düğümlü pafta içinde rûmî tezyinat*, *dendanlı pafta içinde rûmî tezyinat* ve *geometrik pafta içinde rûmî tezyinat*tır.

Düğümlü pafta içinde rûmî tezyinat temelde çok simetrili tam zemin rûmî tezyinata oldukça benzerdir. İstisnai yönü zeminin paftalara ayrılarak tasarlanmış olmasıdır. Çift tahrirler/çizgiler, S formda kıvrımlar yaparak ¼ oranında simetrik paftalar meydana getirmiştir. Pafta çizgileri aralıklı olarak kalp formunda düğümlenerek estetik bir görünüm kazanmıştır. Bu türün örneklerinden TSMK III. Ahmed 123 envanter numaralı eserin cildi, en erken 13. yüzyıl ikinci çeyreğine tarihlendirilmektedir.[13] Pafta aralarındaki ¼ oranın-

[13] Ahmet Saim Arıtan, *Konya Dışındaki Müze ve Kütüphanelerde Bulunan Selçuklu ve Selçuklu Uslûbunu*

da simetrik rûmî desenler, yoğun ve dolgun bir görünüm arz etmektedir. Tasarımda rûmîlerden ziyade düğümlü paftalar daha ön plandadır. Kapak içi derisi dipten yan kâğıda doğru uzanarak köstek işlevi görmektedir. Köstek derisinin kenarı dilimlidir (Şekil 19). Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi Yazmalar 3136 envanter numaralı cildin kapak içi de aynı desenle bezelidir (Şekil 20). İnebey YEK Ulu Cami 1547 ve Orhan 302 envanter numaralı cilt kapak içleri de bu türün diğer bazı örneklerindedir.

Dendanlı pafta içinde rûmî tezyinat, birbiriyle eş büyüklük ve türdeki paftaların zemini tamamen kaplayacak şekilde yerleştirilmesi sonucu oluşan desen olup içerisinde ince formda rûmîler bulunmaktadır. Süleymaniye YEK Şehid Ali Paşa 2405 envanter numaralı ve 786/1384 tarihli eserin cilt kapak içi derisi, içinde ½ oranında simetrik rûmî desenlerin yer aldığı dendanlı paftalardan oluşan desenle süslenmiştir (Şekil 21). Paftalar, zemini tamamen kaplayacak şekilde tasarlanmıştır. İçlerindeki rûmîler küçük ebatta olup yalın ve cılızdır (Şekil 22). Süreklilik arz eden bir desen olması bakımından ahenkli bir görünüm sunmaktadır. İnebey YEK Haraççıoğlu 293-294 envanter numaralı cilt kapak içinde de benzer tezyinat görülmektedir.

Geometrik paftalara bölünmüş cilt kapak içlerinde ekseriyetle hem rûmî hem bitkisel motifler birlikte kullanılmıştır. Rûmî motifli paftalarda ½ veya ¼ oranında simetrik ufak desenlere yer verilmiştir. İnebey YEK Hüseyin Çelebi 481 envanter numaralı ve 845/1441 tarihli eserin cilt kapak içi bu türün güzel örneklerindendir (Şekil 23). Desen, dört adet altıgen ve bir adet dört kollu yıldız olmak üzere toplam beş farklı paftadan oluşmaktadır. Pafta içlerinde rûmîlerle birlikte bitkisel motifler, zencerekler ve aynı zamanda yazılar[14] bulunmaktadır. Benzer paftalama düzenine Kastamonu YEK 3435 envanter numaralı cilt kapak içinde de rastlanmıştır (Şekil 24).

Sonuç

13. yüzyıldan 15. yüzyıl sonuna dek üretilen bazı Beylikler devri ciltlerinin rûmî tezyinatlı kapak içleri üzerine yapılan bu araştırmada, rûmî tezyinatın başlıca iki türü belirlenmiştir. Bunlar, çok simetrili tam zemin rûmî tezyinat ve pafta içinde rûmî tezyinattır. Desen kalıplarında motifler negatif olarak hazırlandığından rûmî motifler deri üzerine kabartma olarak çıkmıştır. Ör-

Taşıyan Cild Kapakları (Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1992), 119.

[14] Kitâbede "Amile Mücellid Haydar b. Turbegî" yazılıdır. Boydak, *Türk Cild Sanatında Mücellid Mühürleri (Selçuklu ve Beylikler Dönemi)*, 145-151.

neklerin tümünde altınsız anlamına gelen soğuk baskı tekniği kullanılmıştır. ½ oranında simetrik tam zemin desenlerdeki iri ve detaylı rûmîlerin, motifin zoomorfik kökenine işaret eder üslûpta işlendiği dikkat çekmektedir. Desende simetrinin artışı, motif detaylarının kısmen azalmasına neden olmuştur. Bu tür tasarımlarda rûmîler daha sade ve yalındır. Bilhassa geometrik paftalar içindeki tezyinatta rûmîlere bitkisel motifler de eşlik etmiştir.

Tüm örneklerde tezyinat, desenin simetrik bir parçasının yer aldığı kalıbın kapak içi derisine desenin birleşim noktalarından tekraren basılmasıyla oluşturulmuştur. Bunu, desen birleşim noktalarındaki bazı sapmalardan veya kesintili görünümden anlamak mümkündür. Bazı kapak içi örneklerinde kalıp baskısında desen çok ustaca takip edilmişken bazı örneklerde desen üst üste bindirilmiş veya desen aralarında boşluk bırakılmıştır. Desenin deriye iyi tatbik edilebilmesi için kalıpların ısıtılarak deriye presle basıldığı düşünülmektedir. Kitabın yan kâğıdına çıkan desen izleri (Şekil 9-10) ise kapak içi derisinin orijinalliğinin delili olup kâğıdın uzun müddet, kabartma haldeki rûmî desenli deriye maruz kalması sonucu olmalıdır. Türk-İslâm tezyinat repertuvarında zoomorfik kökeni ve estetik karakteriyle ilgi çeken rûmî motifleriyle bezeli cilt kapak içlerinin öne çıkan bazı örneklerini ele aldığımız bu çalışmanın daha sonra yapılacak araştırmalara ışık tutmasını ve yeni tespitlerle örnek sayısının artmasını temenni ederiz.

Kaynakça

Akar, Azade-Keskiner, Cahide. *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*. İstanbul: Tercüman Gazetesi, 1978.

Arıtan, Ahmet Saim. *Konya Dışındaki Müze ve Kütüphanelerde Bulunan Selçuklu ve Selçuklu Uslûbunu Taşıyan Cild Kapakları*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1992.

Arıtan, Ahmet Saim. "Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı". *Türkler*. ed. Hasan Celal Güzel vd. 7/933-943. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.

Arseven, Celâl Esat. *Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983.

Bilmiş, Hüseyin Gürsel. *Bursa İnebey Kütüphanesindeki Ortaçağ İslâm Ciltlerinin (13-14. Yüzyıl) Cilt Sanatı Açısından Değerlendirilmesi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013.

Boydak, Fatma Şeyma. *Selçuklu ve Beylikler Devri Cild Sanatı (Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Örnekleri)*. Konya: NEÜ Yayınları, 2023. (2023a)

Boydak, Fatma Şeyma. *Türk Cild Sanatında Mücellid Mühürleri (Selçuklu ve Beylikler Dönemi)*. Konya: Palet Yayınları, 2023. (2023b)

Doğanay, Aziz. "Tezyinat". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.* 41/79-83. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.

Déroche, François. *Islamic Codicology: An Introduction to the Study of Manuscripts in Arabic Script*. London: Al-Furqān Islamic Heritage Foundation, 2005.

Gulácsi, Zsuzsanna. *Mediaeval Manichaean Book Art: A Codicological Study of Iranian and Turkic Illuminated Book Fragments from 8th-11th Century East Central Asia*. Leiden: Brill, 2005.

Haldane, Duncan. *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum.* London: The World of Islam Festival Trust, 1983.

Keskiner, Cahide. *Turkish Motifs*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 2007.

Le Coq, Albert von. *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien, Die Manichäischen Miniaturen.* Berlin: Verlag Dietrich Reimer Ernst Vohsen, 1923.

Mülayim, Selçuk. "Rumî Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında". *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*. 177-181. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1989.

Öney, Gönül. *Anadolu Selçuklu Mimarisi ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992.

Raby, Julian - Tanındı, Zeren. *Turkish Bookbinding in the 15th Century The Foundation of an Ottoman Court Style*. London: Azimut Editions, 1993.

Scheper, Karin. *The Technique of Islamic Bookbinding: Methods, Materials and Regional Varieties*. Leiden: 2015.

Seçen, İslâm. "Klasik Türk Cildinin Yapısal Unsurları ve Çeşitleri". *Türk Sanatının Yapı Taşları II*. İstanbul: Bülent Ecevit Üniversitesi, 2017. 61-73.

Şimşir, Zekeriya. *Konya'daki Selçuklu Mimarisinde Rûmî Motifi*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2002.

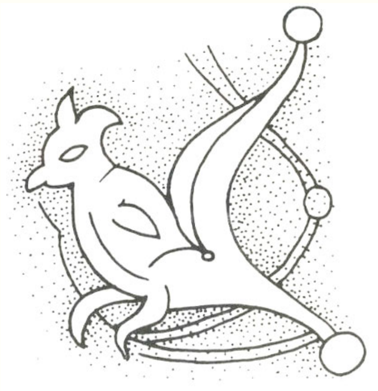
Ek



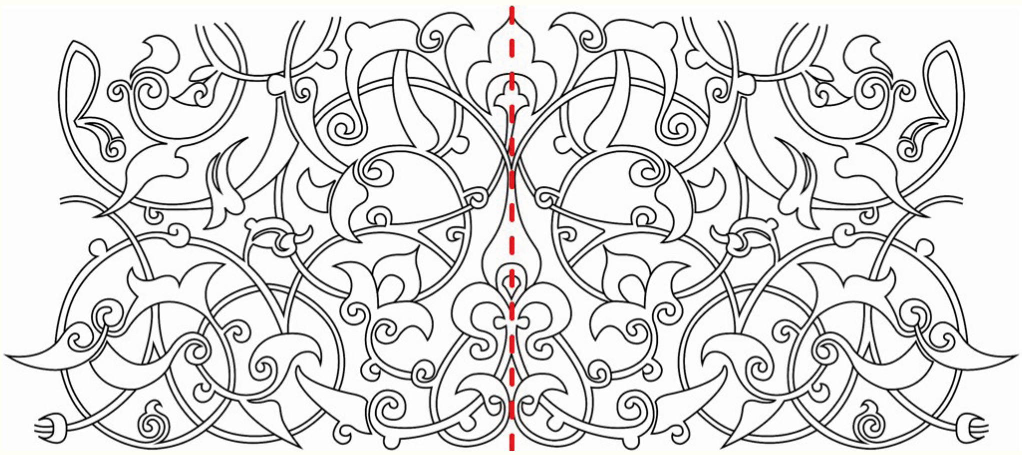
Şekil 1: Kubâdâbâd Sarayı Çinisindeki Rûmî Kanatlı Sfenks Figürü.
Kaynak: Öney, 1992, 96.



Şekil 2: Cizre Ulucamii Kapı Tokmağındaki Rûmî Kanatlı Ejder Figürü. Kaynak: Keskiner, 2007, 11.



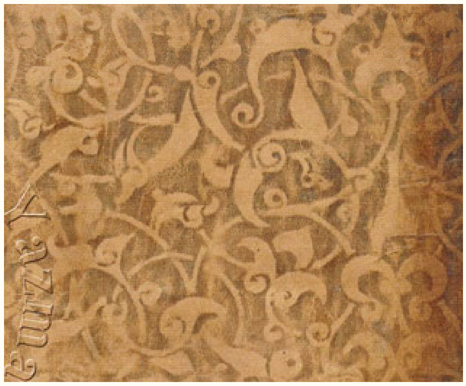
Şekil 3: Karatay Han'ın Girişindeki Taş İşçiliğinde Zoomorfik Karakterini Koruyan Rûmî Motifi Kaynak: Mülayim, 1989, 180.



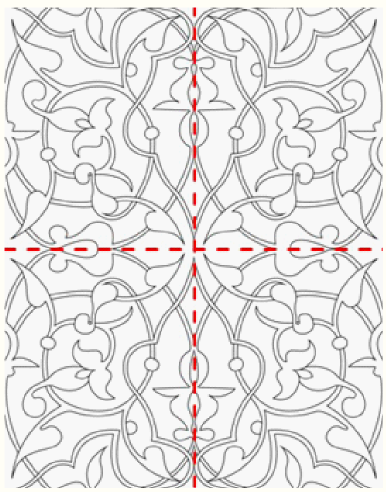
Şekil 4: ½ Oranında Simetrik Tam Zemin Rûmî Tezyinat. Kaynak: Boydak, 2023a, 116.




Şekil 5-6: Kastamonu YEK 3301

Şekil 7-8: Süleymaniye YEK Şehid Ali Paşa 371

Şekil 9: Kastamonu YEK 2951
Şekil 10: Kaynak: Boydak, 2023a, 404-405.

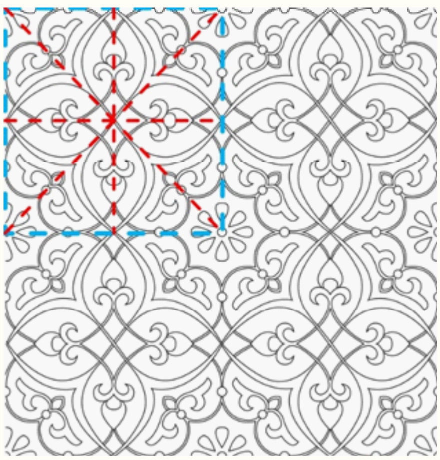


Şekil 11-12: TSMK III. Ahmed 543

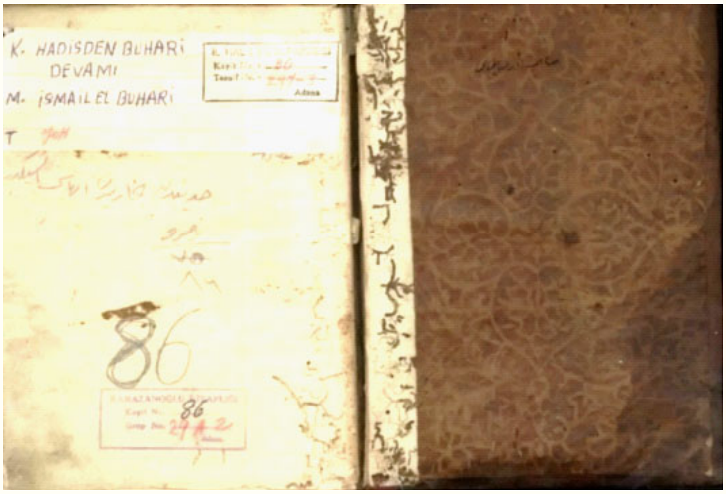


Şekil 13-14: Hacı Selim Ağa YEK Kemankeş 474





Şekil 15: Kastamonu YEK 2956 Şekil 16: Kaynak: Boydak, 2023a, 388-389.



Şekil 17: Milli Kütüphane Adana İHK 86



Şekil 18: İnebey YEK Hüseyin Çelebi 305



Şekil 19: TSMK III. Ahmed 123 Kaynak: Arıtan, 1992, 119



Şekil 20: Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi Yazmalar 3136





Şekil 21-22: Süleymaniye YEK Şehid Ali Paşa 2405



Şekil 23: İnebey YEK Hüseyin Çelebi 481



Şekil 24: Kastamonu YEK 3435

AKSARAY HÂLİDÎ TEKKESİNİN TEKKE MÛSİKÎSİ'NDEKİ YERİ

MUSTAFA ASIM AKKUŞ[1]

Özet

Bu çalışma ile tekke mûsikisi formlarını da içerisinde barındıran Aksaray'daki Hâlidiyye'nin Türk din mûsikisi uygulamalarının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Evvelâ Aksaray'ın Çekiçler Köyü'nde daha sonra da Aksaray merkezde faaliyetlerini sürdüren Hâlidiyye'nin oluşumu ve tarihsel sürecine de kısaca yer verilmiştir. Bununla birlikte bu çalışma, Hâlidiyye'nin şeyh silsilesini de içerisinde barındırmaktadır. Akabinde Aksaray'da Hâlidiyye'nin tanınmasına ve tekke mûsikîsine katkıda bulunan Geylânî Hizmet Vakfı'nın çalışmalarından bahsedilmiştir. Cumhuriyet döneminde Aksaray'da Hâlidîliğin devamı niteliğinde olan Geylânî Hizmet Vakfı'nın Türk din mûsikisi formlarını dergâhlarında aktif kullanmasından dolayı arşiv taramaları, mülâkatlar ve gözlemler yapılmış ve tekke mûsiki ile ilişkisi saptanmıştır. Bu sebeple Hâlidî Dergâhı'na gidilmiş, Türk din mûsikîsi formlarının aktif olarak icrâ edildiği görülmüştür. Zikir tertiplerinde icrâ edilen formlar ve tekkeye ait besteli özgün ilâhiler tespit edilmiştir. Bununla birlikte zikir esnasında bendir, def, erbane gibi sazların kullanılması sebebiyle usûl-zikir ilişkisine de değinilmiştir. Bu çalışmayla tekke mûsikîsi repertuvarına yeni eserler ilâve edilmesi hedeflenmiştir. Kur'ân-ı Kerîm tilâveti, istiğfar, tevhid, salavât, imâmet, tesbihât, kaside, ilâhi, nefes, mersiye vb. tarikatta icrâ edilmekte, bilhassa uşşak

1 Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı, Türk Din Mûsikîsi Ana Sanat Dalı Öğretim Üyesi, Ankara Türkiye, mustafasimakkus@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-5327-6017

ve hüseynî makamının çokça tercih edildiği görülmektedir. Özel gün ve gecelerdeki dergâhın faaliyetlerine ve bu faaliyetlerde Türk din mûsikisinin kullanıldığı unsurlara da değinilmiştir. Buna ilâveten Hâlidîliğin diğer tekkelerinden farklılıkların bu tekke özelinde neler olduğu konusunda da tespitler yapılmıştır.
Anahtar Kelimeler: Hâlidîlik, Türk Din Mûsikisi, Tekke Mûsikisi

THE PLACE OF AKSARAY KHALIDI LODGE IN LODGE MUSIC

Abstract

With this study, it is aimed to reveal the Turkish religious music practices of the Khalidiyya in Aksaray, which also includes the forms of lodge music. The formation and historical process of Khalidiyya, which continued its activities first in Çekiçler Village of Aksaray and then in Aksaray Center, is also briefly included. In addition, the study also includes the sheikh lineage of the Khalidiyya. Subsequently, the work of the Geylânî Service Foundation, which contributed to the recognition of the Khalidiyya and the tekke music in Aksaray, was mentioned. Due to the active use of Turkish religious music forms in the lodges of the Geylânî Service Foundation, which is the continuation of the Khâlidiyya in Aksaray in the Republican period, archive scans, interviews and observations were made and its relationship with tekke music was determined. For this reason, a visit was made to the Khalidi lodge and it was seen that Turkish religious music forms were actively performed. The forms performed in dhikr arrangements and the original hymns composed by the lodge were identified. In addition, the relationship between usûl and dhikr was also touched upon due to the use of instruments such as bendir, def and erbane during dhikr. This study aims to add new compositions to the repertoire of tekke music. Recitation of the Holy Qur'ân al-kerîm, supplication, tawhid, salawât, imâmat, tasbihât, qasida, hymn, breath, mersiye, etc. are performed in the sect, and it is seen that especially uşşak and hüseynî maqam are highly preferred. The activities of the lodge on special days and nights and the elements of Turkish religious music used in these activities are also mentioned. In addition to this, determinations have been made about the differences from other lodges of the Khâlidism in this lodge.
Keywords: Khalidiyya, Turkish Religious Music, Lodge Music

TERAVİH NAMAZLARININ ESTETİK BÜTÜNLÜĞÜ BAKIMINDAN ÂYET-İ KERÎME TERTİPLERİ

HALİL İBRAHİM ÖNDER[1]

Özet

Osmanlı'dan bize tevarüs eden kültürel bir miras olarak farklı namaz vakitlerinde o vakte uygun değişik makamlardan ezan okunması geleneği bilinmektedir. Aynı şekilde teravih namazlarının muhtelif makamlarla eda edilmesi gelenek haline gelmiş ve camilerde geçirilen zamanların bu şekilde daha da güzelleştirilmesi hedeflenmiştir. Bu sebeplerle teravih namazlarında her dört rekât için farklı makam ve ilâhi tertipleri yapılmıştır. Ramazan ilâhileri olarak bilinen ve teravih namazı arasında okunan ilâhilerin yanında söz konusu estetik uygulama da günümüze kadar geçerliliğini sürdürmüştür. Ses ve makam uygulamaları kadar yaygın olmasa da cami görevlilerinin zaman zaman uyguladığı ve teravih namazı boyunca tilâvet olunan Kur'ân-ı Kerîm âyetlerinin telaffuz veya anlam itibariyle tenâsübünü, insicamını temsil eden âyet tertipleri de Ramazan-ı şerifteki bütün bu uygulamalara tabi bir estetik katma potansiyelini haizdir. Bu çalışmada, Ramazan ayına revnak katan bir uygulama olarak teravih namazlarında okunan âyetlerin telaffuz veya mâna itibariyle ahenkli bir bütünlük arz etmesinin imkânı ele alınmış ve bu anlamda lafız uygunluğu için ayrı, mâna uygunluğu için ayrı iki teravih tertibine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kur'ân-ı Kerîm, Kıraat, Teravih, Âyet Tertibi, Estetik

[1] Dr. Öğretim Üyesi, ÇOMÜ, İlahiyat Fakültesi, Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Kur'ân-ı Kerîm Okuma ve Kıraat İlmi Anabilim Dalı, Çanakkale Türkiye, halili@comu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-5473-198X

ARRANGEMENTS OF THE QURANIC VERSES IN TERMS OF AESTHETIC INTEGRITY DURING TARAWEEH PRAYERS

Abstract

As a cultural heritage handed down to us from the Ottomans, it is known that at different prayer times, the adhan is recited from different makams appropriate for that time. Likewise, it has become a tradition to perform Tarawih prayers with various makams and it is aimed to beautify the time spent in mosques in this way. For these reasons, different maqams and hymns were arranged for each of the four rak'ahs of the tarawih prayers. In addition to the hymns recited between the tarawih prayers, known as Ramadan hymns, this aesthetic practice has remained valid until today. Although not as widespread as voice and makam practices, the verse arrangements that mosque officials occasionally apply and represent the pronunciation or meaning of the verses of the Holy Qur'an recited during the tarawih prayers have the potential to add an aesthetic to all these practices in the month of Ramadan. In this study, the possibility of a harmonious unity in terms of pronunciation or meaning of the verses recited in the tarawih prayers as a practice that adds flavor to the month of Ramadan is discussed, and in this sense, two tarawih arrangements are included, one for verbal conformity and one for semantic conformity.

Keywords: Qur'an, Qirâat, Tarawih, Verse Order, Aesthetics

Giriş

İbadetlerin derunî, kişisel tarafları olduğu gibi topluma yansıyan ve müminler arasında bütünleştirici rol oynayan tarafları da vardır. İşte bu rolün en iyi hissedildiği on bir ayın sultanı Ramazan'da sahurun bereketiyle başlayan gün içinde oruçlar tutulurken cami ve evlerde mukabeleler takip edilmekte akşam ise manevi gıdalarını alan müminlere başka hiçbir yemekte aynı tadı bulamayacakları iftar sofraları kurulmaktadır. İşte maddi manevi bu füyûzatın ardından aynı dinî heyecanın daha yoğunlaştığı teravih namazları cemaat olarak eda edilmektedir.

Osmanlı'dan bize tevarüs eden sadece mimari eserler değildir. O mimari eserlerin en müstesna örneklerinden olan camilerdeki ibadetlerin îfâsının güzel bir şekilde yapılmasına yönelik estetik vasıtalar da kültürel bir miras olarak aktarılmıştır. Nitekim maddi manevi bütün hususların yapılması kadar *güzel yapılması* da önem arz etmektedir. Bu anlamda birçok dinî mûsiki formundan istifade edilmiş özellikle Ramazan'ın manevi ağırlık merkezi olan[2] teravih namazlarında her dört rekâtta farklı makam ve ilâhi tertipleri

2 Ragıp Akyavaş, *Asitane Evvel Zaman İçinde İstanbul* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000), 1/332.

yoluyla ses ve makamların etkileyici gücünden yararlanılmıştır.[3] Bu cümleden olarak ilk günlerde her dört rekâtta Ramazan'ın gelişinin sürurunu son günlerde ise onun gidişinin hasretini ifade eden ilâhilerle[4] teravih namazları eda edilmiştir.

Ses ve makam uygulamaları kadar yaygın olmasa da cami görevlilerinin zaman zaman uyguladığı ve teravih namazı boyunca tilâvet olunan Kur'ân-ı Kerîm âyetlerinin telaffuz ya da anlam itibariyle tenâsübünü, insicamını temsil eden âyet tertipleri de Ramazan-ı şerifteki bütün bu uygulamalara tabii bir estetik katma potansiyelini haizdir. Bu çalışmada teravih namazlarını camide îfâ etmeye çalışan müminlerin kalplerini doyurup kulaklarında estetik bir iz bırakan teravih namazlarında okunan âyetlerin telaffuz veya mâna itibariyle ahenkli bir bütünlük arz etmesinin imkânı ele alınacak ve bu anlamda örnek bazı âyet tertiplerine yer verilecektir.

1. Ramazan ve Estetik

Atalarımız özellikle de Osmanlı, diğer zamanlarda olduğu gibi Ramazan aylarında da cami içindeki ibadetlerin ahenk ve ruhaniyetini artırmak için farklı enstrümanlardan yararlanmıştır. Bu cümleden olarak en çok kullanılan vesilenin mûsiki olduğunu ifade etmek mümkündür. Zira camideki ibadetler belirli lafızların seslendirilmesi sûretiyle yerine getirilmektedir. Seslendirilen her bir lafız belli ahenk ve estetik içinde icra edildiğinde hem kulaklara hoş gelmekte hem de o lafızlardaki etkiye daha bir revnak katılmaktadır. Bu anlamda ezanlar vakte göre farklı makamlarda okunduğu gibi, salâlar da okunma amacına göre muhtelif makamlarda icra edilmiştir. Yine ikametler namazın kılınacağı makama göre imam hatibi yönlendirici mahiyette seslendirilmiş müezzinlik uygulamaları da hep bir ahenk ve bütünlük içerisinde yerine getirilmiş hatta zamanla cumhur müezzinliği gibi uygulamalar revaç bulmuştur.

Camideki ses, lafız, ahenk ve estetiğinin bazı formlar itibariyle çok üst düzeyde uygulandığını ifade etmek mümkündür. Özellikle Ramazan aylarında camide ibadetle geçirilen uzun vakitlerin ve o esnada dillendirilen lâhûtî lafız ve seslerin, ibadetin ruhani cazibesini kaybederek kupkuru hale gelmemesi, aksine ruhani bir neşe, zevk ve ahenk içinde yapılması[5] adına es-

---

[3] Türk mûsikisinde makamların etkisine dair bk. H. Sadettin Arel, "İnilti Mûsiki midir?", *Mûsiki Mecmuası* 20 (1949), 4; a. mlf., "Makamlardaki Duygu Unsuru 2", *Mûsiki Mecmuası* 48 (1952), 3.

[4] Halil Can, "Dinî Türk Mûsikisi Lügati", *Mûsiki Mecmuası* 221 (1966), 147.

[5] Ragıp Akyavaş, *Asitane Evvel Zaman İçinde İstanbul* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları,

tetik bir şekilde olmasına özen gösterilmiştir. Bu cümleden olarak gündüzleri oruç ibadetiyle geçirilen Ramazan aylarının gecelerini de ibadetle ihya etmenin vesilesi olan teravih namazları etrafında büyük bir estetik birikim meydana gelmiştir. Zamana, zemine ve namazı kıldıran kimseye göre değişiklik arz etse de camide ibadetle geçirilen yaklaşık bir saatlik zamana tekabül eden teravih namazlarında her bir tervîha arasında okunan ilâhiler ve o ilâhilerle birlikte değişen makamlarla birlikte namazı edâ etme alışkanlığı Osmanlı'dan günümüze kadar gelen estetik bir uygulamadır. Zira bu namaz etrafında aralarda okunmak üzere farklı makamlarda Ramazan ilâhileri bestelenmiş bestekârlar bu anlamda bazı tertipler yapmışlardır. Makam tertibi anlamına da gelebilecek şekilde belli makamların ön plana çıkması zamanla söz konusu olmuştur. Bu anlamda ısfahan, sabâ, hüseynî, eviç, acem-aşiran tertibiyle rast, uşşak, sabâ, evc ve acem aşiran makamlarından oluşan tertiplerin daha yaygın tertipler olarak tebarüz ettiğini ifade etmek mümkündür.[6] Bunlardan ikinci olarak sayılan rast makamıyla başlayan tertibin Itrî tarafından düzenlendiği belirtilmektedir.[7] Bununla birlikte söz konusu makam tertiplerinden başka tertipler de kullanılmıştır.[8]

2. Teravih Namazlarında Âyet ve Sûre Tertipleri

Ramazan ayı boyunca kılınan teravih namazlarında zikredilen uygulamalarda aralardaki ilâhiler kadar hatta daha önemli husus, namaz ibadetinin îfâsı esnasındaki kıraattir. Zira bütün sayılan hususlar o ibadeti daha güzelleştirmek ve ondan alınan manevi gıdayı ziyade etmeye yöneliktir. Dolayısıyla çok yaygın bir alışkanlık olsa da teravih namazı esnasında hızın ön planda olduğu ve yarış yaparcasına bir tilâvetin namazın mahiyetine uygun olduğunu söyleyebilmek zordur. Şüphesiz halkın namazı hızlı bir şekilde kılma isteğine sebep olarak modern hayatın hız çağı olması, günlük rutinlerin hızla yapılması ve bunlara alışmak gibi pek çok neden sayılabilir. Sayılacak olan bu hususlardan birinin de zikredilen estetik uygulamalardan yoksunluk olduğunu pekâlâ söylemek mümkündür.

Teravih namazları esnasında ibadet ânını güzelleştirmeye yönelik uygulamalardan biri ise aslında yer yer kişisel bazda uygulansa da onlar kadar po-

---

2000), 2/38.

6 bk. Halil İbrahim Önder, *Ramazan Mûsikisi* (Bursa: Emin Yayınları, 2021), 263.

7 bk. Tuğrul İnançer, "Dînî Mûsiki", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, 1994), 3/57.

8 Nuri Özcan, *Onsekizinci Asırda Osmanlılarda Dinî Mûsiki* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1982), 45.

pülarite kazanmayan belirli âyetlerin seçimiyle namazda birbiriyle mütenasip bir ahenk oluşturmaktır. Mûsikide güfte ve beste uyumu bestekârlıktaki ustalığa işaret sayılmaktadır.[9] Burada güfte yerine geçen, teravihte okunan Kur'ân-ı Kerîm âyetleri olup bu âyetler sözün en güzeli[10] olan Allah kelâmını temsil ettikleri için ibadet ânına o şâhika güftelerle uyumlu, ses, nağme ve ihlas dolu bir ahenk katılması çok önem arz etmektedir. Bilindiği üzere Ramazan gecelerinde cemaatle kılınan yatsı namazının farzının ilk iki rekatında yirmi rekât teravih namazında ve üç rekâtlı vitir namazında toplamda yirmi beş rekâtta namazı kıldıran imam hatibin cehrî kıraati söz konusudur. Ramazan boyunca bir hatim takip edilen camilerde birer sayfadan günde bir cüz genellikle teravih namazı içindeki rekâtlarda tilâvet edilmektedir. Hatimle kılınmayan namazlarda ise farklı sûre ve âyet seçkileri imam hatibin maharetine göre söz konusu olmaktadır. Uygulamada bazen hızlı namaz kılınması adına çok kısa âyetler okunduğu gibi teravihe bütün olarak bakıldığında bir anlam bütünlüğü oluşmayan âyetlerin de tilâvet edildiği müşahede edilmektedir. Ayrı rekâtlarda çok farklı anlam alanına sahip âyetlerden seçkiler yapmak sûretiyle namaz kıldırılabildiği gibi bu seçkilerde âyetlerin siyak sibak açısından taşıdığı anlamlar da çoğu zaman göz ardı edilmektedir.

Teravih namazlarında Türkiye'de uygulanan en yaygın tertip, zamm-ı sûre tertibidir. Bu tertibe göre ilk on rekâtta Kur'ân-ı Kerîm'in diğer sûrelere göre kısa olan son on sûresi Fîl sûresinden Nâs sûresine kadar okunmakta, on birinci rekâtta tekrar Fîl sûresinden başlanıp yirminci rekâtta Nâs sûresiyle teravih bitirilmektedir. Bu tertibin, imam hatiplerin her gün eda edilecek bir namaz için ayrı ayrı âyet seçkisi oluşturma[11] zorluğuyla uğraşmaması, cemaatin namazın rekâtlarını sûrelere göre takip edebilmesi ve aynı sûrelerin defalarca dinlene dinlene hafızalara nakşolması gibi bazı avantajları vardır. Ancak bu uygulama, imam hatipleri tembelliğe itmesi ve bu yolla bir öğrenme faaliyetinin oluşmayacağı zira cemaatin kırk yıldır dinlediği bu sûreleri okuyamadığı gibi düşüncelerle eleştirilmiştir.[12]

Teravih namazlarını seçilen belli âyetlerle eda etmek şüphesiz zorunlu bir uygulama değildir.[13] Ancak hem uzun bir namaz olan namazı eda eden-

---

[9] Mesud Cemil, "Tanıdığım Mûsikişinaslar II", *Mûsiki Mecmuası* 259 (Temmuz 1970), 8.

[10] bk. ez-Zümer, 39/23.

[11] Nitekim hafız olmayan bir imam hatibin böyle âyet seçkileri oluşturup uygulaması ezber mahfûzatı çok değilse oldukça zordur.

[12] Mehmet Ali Sarı'nın ifadeleri için bk. Önder, *Ramazan Mûsikisi*, 275-276.

[13] İsmail Karaçam ve Mehmet Ali Sarı hocalar da bu uygulamanın zorunlu olmadığına dikkat çekmekle birlikte eskiden beri bazı imam hatipler tarafından âyet ve sûre tertipleri yapıldığını ve bu yolla bir ahenk ve insicamın kulaklara hoş geleceğini ifade etmişlerdir. bk. Önder, *Ramazan*

lerin manevî neşvesini canlı tutmak hem de camideki estetik bütünlük açısından güzel bir uygulamadır. Âyet seçkileri lafzî anlamda âyet başları veya sonlarının birbiriyle mütenasipliğini esas alabileceği gibi mâna itibariyle tenâsübünü de esas alabilir. Mâna itibariyle bir bütünlük oluşturmak zor gibi gelse de aslında konu bazlı yirmi beş âyetten mürekkep bir tertip oluşturmak özellikle hafız olan görevliler için çok zor bir husus değildir. Hatta bu estetik bütünlüğün namazdan önce verilen vaazda anlatılan konunun namaz boyunca eda edilen rekâtlarda tilâveten sürdürülmesi ile daha anlamlı hale getirilmesi mümkündür. Örneğin zekât ve sadakayla ilgili âyetlerle infakın öneminin anlatıldığı bir vaazın akabinde aynı konu etrafındaki âyetlerle namazın eda edilmesi Arapçaya az çok âşina olan bir cemaat nezdinde eşine az rastlanır bir ibadet neşvesi bırakacaktır.

Mâna itibariyle tenâsübün cami cemaati nezdinde Arapçaya âşina olmamaktan kaynaklanan sebeplerle anlaşılamaması söz konusu ise de namazdan önce vaazda anlatılan ve hatırlatılan âyetlerle namazın eda edileceğinin beyan edilmesi bir farkındalığa sebep olacaktır. Mâna yoluyla tenâsübün cemaat tarafından anlaşılmasının pek mümkün olmadığı bir gerçekse de lafız yoluyla tenâsüb, namaz kılanların dikkatlerinden kaçmayacaktır. Zira Kur'ân-ı Kerîm'de müşabih denilen birbiriyle mütenasip âyetler yoğun olarak bulunmakta bazı lafız ve ifadeler farklı sûrelerde tekrarlanabilmektedir. Bu tekrarlanan lafızlarla her tervîhanın kendi içinde bir bütünlük oluşturulabileceği gibi bütün bir teravih namazı için de birbiriyle lafız tenâsübü olan âyetler seçilebilir. Söz gelimi bütün âyet başlarının "ey iman edenler" lafzıyla başladığı âyetleri seçip teravih boyunca Cenâb-ı Hakk'ın müminlere hitap ettiği âyetler tilâvet edilebilir. Yine âyet sonlarının birbirine benzer lafızlarla bitirilmesi de mümkündür. Ramazan ilâhilerinde olduğu gibi rahmet, mağfiret ve günahlardan kurtuluşa dair âyetlerle tertipler yapılabilir. Baştan sona bir gün cennetle ilgili âyetlerle namaz îfâ edilebileceği gibi Kur'ân-ı Kerîm'in üslûbuna uygun olarak iki rekâtta cennet iki rekâtta cehennem veya bir tervîhada cennet bir tervîhada cehennem âyetlerinden müteşekkil tertiplerle de teravih namazını eda etmek mümkündür. Hatta Rahmân, Mülk gibi uygun uzunlukta âyetleri ihtiva eden sûrelerin namaz boyunca tilâvet edilmesi yoluyla bir sûre tertibi yapmak da mümkündür. Örneğin cami cemaatinin kulaklarında olan Yâsîn-i şerif sûresinin yatsı namazının farzı ve vitir namazını da dahil ederek 25 rekâtlık bölümlere ayrılması namazın bu

Mûsikisi, 275.

şekilde eda edilmesi dolayısıyla Yâsîn sûresinden bir tertip yapılması cemaatin de hoşuna gidecek bir uygulama olacaktır.

Enderun usûlü teravih namazı diye meşhur olan farklı makamlarla teravih namazı kılma geleneğinin aralardaki ilâhi okuma ve makam değişimleri daha çok ön plana çıkmıştır. Ancak tilâvet edilen âyet ve sûrelerin mahiyeti de önem arz etmektedir. Aslında gerek âyet gerekse sûre tertipleri kişisel olarak eskiden beri yapılsa da bunlar pek kaleme alınmamıştır. Bunun belki tek istisnası 2010 yılında İstanbul'un Avrupa Kültür Başkenti olması kapsamında hazırlanan yayında bazı tertiplere yer verilmiş olmasıdır. Bu yayında farklı kimseler tarafından oluşturulan on ayrı tertip örneği yer almaktadır. Bu tertipler incelendiğinde anlam eksenli olanlar yanında lafız eksenli tertiplerin de olduğu görülmektedir. Bunlardan Ali Derman ve Ahmet Şahin hocalar tarafından hazırlanan ilk tertiple Emin Işık Hoca (öl. 2019) tarafından hazırlanan üçüncü tertip ve Mehmet Sevinç Hoca tarafından hazırlanan beşinci tertip dua âyetlerinden oluşmaktadır. Nihat Temel Hoca (öl. 2021) tarafından hazırlanan ikinci tertip "ey iman edenler" nidasıyla başlayan âyetlerden müteşekkildir. Mehmet Sevinç Hoca tarafından hazırlanan dördüncü tertibin başında "Ramazan'ın ilk on beş günü okunacak rahmet âyetleri" olduğu belirtilmiştir. Ahmet Şahin Hoca tarafından hazırlanan altıncı tertip teravihin ilk on rekâtında Şuarâ sûresindeki peygamber kıssalarından kısa bölümlerle ikinci on rekât Fîl sûresinden Nâs sûresine kadar zamm-ı sûrelerle oluşturulmuştur. Hüseyin Kutlu Hoca tarafından hazırlanan yedinci tertipteki bütün örnekler ise Yüce Allah'ın *gafûr ve rahîm* olduğunu bildiren âyetlerle bitmektedir. Mehmet Ali Sarı Hoca tarafından hazırlanan sekizinci tertip ise her tervîhanın kendi içinde âyet sonlarının aynı lafızlardan seçildiği görülmektedir. Ahmet Şahin tarafından hazırlanan dokuzuncu tertip, Kadir gecesi, Kur'ân-ı Kerîm, Hz. Peygamber (s.a.v.) ve tesbih ile ilgili âyetlerle oluşturulmuştur. Onuncu tertip ise İsmail Biçer Hoca'nın (öl. 1998) bir ses kaydının dökümünü yapmak sûretiyle oluşturulmuş olup bu tertipte her tervîhada farklı sûrelerden uygun âyetlerin seçildiği görülmektedir.[14]

3. Örnek Âyet Tertipleri

Teravih namazlarını kıldırmakla vazifeli hemen her görevlinin kendine özgü okuduğu, takip ettiği âyet ve sûre tertipleri vardır. Bu anlamda, bir kimsenin oluşturduğu tertibin başkası tarafından uygulanabilmesi herkesin ay-

---

14 Detaylı inceleme için bk. Ahmet Şahin-Mehmet Kemiksiz, *Enderûn Teravihi ve Cumhur Müezzinliği* (İstanbul: Sofistic Organizasyon, 2010), 31-41.

nı düzeyde ezber mahfûzatı olmaması sebebiyle oldukça zordur. Hatta belli tertipler açısından hafız olmayanlar için pek imkân dahilinde olmadığı da söylenebilir. Ancak yine de nesilden nesile aktarılan bu tecrübelerin yazılı hale getirilerek kayıt altına alınması ve yeni tertipler meydana getirilmesi önem arz etmektedir. Söz konusu düşüncelerle bu aşamada yukarıda zikredilen lafız ve anlam odaklı teravih âyet tertiplerine birer örnek verilecektir. Mâna uyumlu âyet tertibi olarak Kur'ân-ı Kerîm'de geçen Allah Teâlâ'nın sevdiğini ve sevmediğini beyan ettiği hususlar seçilmiştir. Bu tertibe göre farz namazı ve vitir namazı da dahil olmak üzere bütün rekâtlarda yüce Allah'ın sevip sevmediği kimseler/şeyler zikredilmektedir. Aslında âyetlerde olumlu veya olumsuz anlamda "sevme" fiili defalarca zikredildiği için lafzî anlamda bir tenâsübün oluştuğu da dile getirilebilir. Lafız anlamlı teravih tertibi örneği için ise her dört rekâtın kendi içinde âyet sonlarının birbiriyle mütenasip olduğu bir tertip yapılmış âyetlerin sonları Allah Teâlâ'nın esmâü'l-hüsnâsıyla bittiği için mâna itibariyle bir bütünlük de meydana gelmiştir. Âyetlerin Arapça metinlerinde dipnot olarak sûre isimleri ve yerleri verilirken meâl kısmında tekrar dipnot verilmemiştir. Âyetlerin meâlleri noktasında Türkiye Diyanet vakfı meâlinden istifade edilmiştir. Aynı âyetleri teravih namazından önceki vaaz konusu yapmak sûretiyle bu estetik bütünlük ziyade edilebilir.

Mâna Uyumlu Âyet Tertibi Âyet Metinleri (Allah Teâlâ'nın Sevdikleri/ Sevmedikleri)

Farz

مَا يَفْعَلُ اللّٰهُ بِعَذَابِكُمْ اِنْ شَكَرْتُمْ وَاٰمَنْتُمْ وَكَانَ اللّٰهُ شَاكِرًا عَلِيمًا اِنْ تُبْدُوا خَيْرًا اَوْ تُخْفُوهُ اَوْ تَعْفُوا عَنْ سُوءٍ فَاِنَّ اللّٰهَ كَانَ عَفُوًّا قَدِيرًا[15]

سَبَّحَ لِلّٰهِ مَا فِي السَّمٰوَاتِ وَمَا فِي الْاَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ يَٓا اَيُّهَا الَّذِينَ اٰمَنُوا لِمَ تَقُولُونَ مَا لَا تَفْعَلُونَ كَبُرَ مَقْتًا عِنْدَ اللّٰهِ اَنْ تَقُولُوا مَا لَا تَفْعَلُونَ اِنَّ اللّٰهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَاَنَّهُمْ بُنْيَانٌ مَرْصُوصٌ[16]

Teravih İlk Dört Rekât

يَسْـَٔلُونَكَ عَنِ الْاَهِلَّةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ وَلَيْسَ الْبِرُّ بِاَنْ تَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ ظُهُورِهَا وَلٰكِنَّ الْبِرَّ مَنِ

---

15 en-Nisâ 4/147-149.

16 es-Saf 61/1-4.

اتَّقٰى وَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ اَبْوَابِهَا وَاتَّقُوا اللّٰهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ * وَقَاتِلُوا فِي سَبِيلِ اللّٰهِ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَكُمْ وَلَا تَعْتَدُوا اِنَّ اللّٰهَ لَا يُحِبُّ الْمُعْتَدِينَ[17]

اَلشَّهْرُ الْحَرَامُ بِالشَّهْرِ الْحَرَامِ وَالْحُرُمَاتُ قِصَاصٌ فَمَنِ اعْتَدٰى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيْهِ بِمِثْلِ مَا اعْتَدٰى عَلَيْكُمْ وَاتَّقُوا اللّٰهَ وَاعْلَمُوا اَنَّ اللّٰهَ مَعَ الْمُتَّقِينَ * وَاَنْفِقُوا فِي سَبِيلِ اللّٰهِ وَلَا تُلْقُوا بِاَيْدِيكُمْ اِلَى التَّهْلُكَةِ وَاَحْسِنُوا اِنَّ اللّٰهَ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ[18]

يَمْحَقُ اللّٰهُ الرِّبٰوا وَيُرْبِي الصَّدَقَاتِ وَاللّٰهُ لَا يُحِبُّ كُلَّ كَفَّارٍ اَثِيمٍ[19]

وَمِنْ اَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ اِنْ تَأْمَنْهُ بِقِنْطَارٍ يُؤَدِّهِ اِلَيْكَ وَمِنْهُمْ مَنْ اِنْ تَأْمَنْهُ بِدِينَارٍ لَا يُؤَدِّهِ اِلَيْكَ اِلَّا مَا دُمْتَ عَلَيْهِ قَائِمًا ذٰلِكَ بِاَنَّهُمْ قَالُوا لَيْسَ عَلَيْنَا فِي الْاُمِّيِّنَ سَبِيلٌ وَيَقُولُونَ عَلَى اللّٰهِ الْكَذِبَ وَهُمْ يَعْلَمُونَ * بَلٰى مَنْ اَوْفٰى بِعَهْدِهِ وَاتَّقٰى فَاِنَّ اللّٰهَ يُحِبُّ الْمُتَّقِينَ[20]

Teravih İkinci Dört Rekât

قُلْ اِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللّٰهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللّٰهُ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَاللّٰهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ * قُلْ اَطِيعُوا اللّٰهَ وَالرَّسُولَ فَاِنْ تَوَلَّوْا فَاِنَّ اللّٰهَ لَا يُحِبُّ الْكَافِرِينَ[21]

فَاَمَّا الَّذِينَ كَفَرُوا فَاُعَذِّبُهُمْ عَذَابًا شَدِيدًا فِي الدُّنْيَا وَالْاٰخِرَةِ وَمَا لَهُمْ مِنْ نَاصِرِينَ * وَاَمَّا الَّذِينَ اٰمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فَيُوَفِّيهِمْ اُجُورَهُمْ وَاللّٰهُ لَا يُحِبُّ الظَّالِمِينَ[22]

يَا اَيُّهَا الَّذِينَ اٰمَنُوا لَا تُحَرِّمُوا طَيِّبَاتِ مَا اَحَلَّ اللّٰهُ لَكُمْ وَلَا تَعْتَدُوا اِنَّ اللّٰهَ لَا يُحِبُّ الْمُعْتَدِينَ[23]

وَاِمَّا تَخَافَنَّ مِنْ قَوْمٍ خِيَانَةً فَانْبِذْ اِلَيْهِمْ عَلَى سَوَاءٍ اِنَّ اللّٰهَ لَا يُحِبُّ الْخَائِنِينَ[24]

Teravih Üçüncü Dört Rekât

وَسَارِعُوا اِلٰى مَغْفِرَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمٰوَاتُ وَالْاَرْضُ اُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ *اَلَّذِينَ يُنْفِقُونَ فِي السَّرَّاءِ وَالضَّرَّاءِ وَالْكَاظِمِينَ الْغَيْظَ وَالْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ وَاللّٰهُ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ[25]

---

17 el-Bakara 2/189-190.
18 el-Bakara 2/194-195.
19 el-Bakara 2/276 .
20 Âl-i İmrân 3/75-76.
21 Âl-i İmrân 3/31-32.
22 Âl-i İmrân 3/56-57.
23 el-Mâide 5/87.
24 el- Enfâl 8/58.
25 Âl-i İmrân 3/133.134-

اِنْ يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ قَرْحٌ مِثْلُهُ وَتِلْكَ الْاَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ وَلِيَعْلَمَ اللّٰهُ الَّذِينَ اٰمَنُوا وَيَتَّخِذَ مِنْكُمْ شُهَدَاءَ وَاللّٰهُ لَا يُحِبُّ الظَّالِمِينَ[26]

وَكَاَيِّنْ مِنْ نَبِيٍّ قَاتَلَ مَعَهُ رِبِّيُّونَ كَثِيرٌ فَمَا وَهَنُوا لِمَا اَصَابَهُمْ فِي سَبِيلِ اللّٰهِ وَمَا ضَعُفُوا وَمَا اسْتَكَانُوا وَاللّٰهُ يُحِبُّ الصَّابِرِينَ[27]

وَمَا كَانَ قَوْلَهُمْ اِلَّا اَنْ قَالُوا رَبَّنَا اغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَاِسْرَافَنَا فِي اَمْرِنَا وَثَبِّتْ اَقْدَامَنَا وَانْصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ * فَاٰتٰيهُمُ اللّٰهُ ثَوَابَ الدُّنْيَا وَحُسْنَ ثَوَابِ الْاٰخِرَةِ وَاللّٰهُ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ[28]

Teravih Dördüncü Dört Rekât

وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يُعْجِبُكَ قَوْلُهُ فِي الْحَيٰوةِ الدُّنْيَا وَيُشْهِدُ اللّٰهَ عَلٰى مَا فِي قَلْبِهِ وَهُوَ اَلَدُّ الْخِصَامِ * وَاِذَا تَوَلّٰى سَعٰى فِي الْاَرْضِ لِيُفْسِدَ فِيهَا وَيُهْلِكَ الْحَرْثَ وَالنَّسْلَ وَاللّٰهُ لَا يُحِبُّ الْفَسَادَ [29]

فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللّٰهِ لِنْتَ لَهُمْ وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ فَاعْفُ عَنْهُمْ وَاسْتَغْفِرْ لَهُمْ وَشَاوِرْهُمْ فِي الْاَمْرِ فَاِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللّٰهِ اِنَّ اللّٰهَ يُحِبُّ الْمُتَوَكِّلِينَ[30]

يَا بَنِي اٰدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِنْدَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا اِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ[31]

لَنْ يَنَالَ اللّٰهَ لُحُومُهَا وَلَا دِمَاؤُهَا وَلٰكِنْ يَنَالُهُ التَّقْوٰى مِنْكُمْ كَذٰلِكَ سَخَّرَهَا لَكُمْ لِتُكَبِّرُوا اللّٰهَ عَلٰى مَا هَدٰيكُمْ وَبَشِّرِ الْمُحْسِنِينَ *اِنَّ اللّٰهَ يُدَافِعُ عَنِ الَّذِينَ اٰمَنُوا اِنَّ اللّٰهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ خَوَّانٍ كَفُورٍ[32]

Teravih Beşinci Dört Rekât

لَيْسَ عَلَى الَّذِينَ اٰمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جُنَاحٌ فِيمَا طَعِمُوا اِذَا مَا اتَّقَوْا وَاٰمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ ثُمَّ اتَّقَوْا وَاٰمَنُوا ثُمَّ اتَّقَوْا وَاَحْسَنُوا وَاللّٰهُ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ[33]

اُدْعُوا رَبَّكُمْ تَضَرُّعًا وَخُفْيَةً اِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُعْتَدِينَ[34]

---

26 Âl-i İmrân 3/140.
27 Âl-i İmrân 3/146.
28 Âl-i İmrân 3/147-148.
29 el- Bakara 2/204-205.
30 Âl-i İmrân 3/159.
31 el-A‘râf 7/31.
32 el-Hac 22/37-38.
33 el-Mâide 5/93.
34 el-A‘râf 7-55.

لَا تَقُمْ فِيهِ اَبَدًا لَمَسْجِدٌ اُسِّسَ عَلَى التَّقْوٰى مِنْ اَوَّلِ يَوْمٍ اَحَقُّ اَنْ تَقُومَ فِيهِ فِيهِ رِجَالٌ يُحِبُّونَ اَنْ يَتَطَهَّرُوا وَاللّٰهُ يُحِبُّ الْمُطَّهِّرِينَ[35]

يَا بُنَيَّ اَقِمِ الصَّلٰوةَ وَأْمُرْ بِالْمَعْرُوفِ وَانْهَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَاصْبِرْ عَلٰى مَٓا اَصَابَكَ اِنَّ ذٰلِكَ مِنْ عَزْمِ الْاُمُورِ * وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِي الْاَرْضِ مَرَحًا اِنَّ اللّٰهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ[36]

Vitir Namazı

سَمَّاعُونَ لِلْكَذِبِ اَكَّالُونَ لِلسُّحْتِ فَاِنْ جَٓاؤُكَ فَاحْكُمْ بَيْنَهُمْ اَوْ اَعْرِضْ عَنْهُمْ وَاِنْ تُعْرِضْ عَنْهُمْ فَلَنْ يَضُرُّوكَ شَيْـًٔا وَاِنْ حَكَمْتَ فَاحْكُمْ بَيْنَهُمْ بِالْقِسْطِ اِنَّ اللّٰهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ[37]

وَاِنْ طَٓائِفَتَانِ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ اقْتَتَلُوا فَاَصْلِحُوا بَيْنَهُمَا فَاِنْ بَغَتْ اِحْدٰيهُمَا عَلَى الْاُخْرٰى فَقَاتِلُوا الَّتِي تَبْغِي حَتّٰى تَفِيٓءَ اِلٰٓى اَمْرِ اللّٰهِ فَاِنْ فَٓاءَتْ فَاَصْلِحُوا بَيْنَهُمَا بِالْعَدْلِ وَاَقْسِطُوا اِنَّ اللّٰهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ[38]

لَا يَنْهٰيكُمُ اللّٰهُ عَنِ الَّذِينَ لَمْ يُقَاتِلُوكُمْ فِي الدِّينِ وَلَمْ يُخْرِجُوكُمْ مِنْ دِيَارِكُمْ اَنْ تَبَرُّوهُمْ وَتُقْسِطُٓوا اِلَيْهِمْ اِنَّ اللّٰهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ[39]

Mâna Uyumlu Âyet Tertibi Âyet Meâlleri

Farz

"Eğer siz iman eder ve şükrederseniz, Allah size neden azap etsin! Allah şükre karşılık veren ve her şeyi bilendir. <u>Allah kötü sözün açıkça söylenmesini sevmez</u>; ancak haksızlığa uğrayan başka. Allah her şeyi işitici ve bilicidir. Bir iyiliği açıklar yahut gizlerseniz veya bir kötülüğü (açıklamayıp) affederseniz, şüphesiz Allah da ziyadesiyle affedici ve kadirdir."

"Göklerde ve yerdekilerin hepsi Allah'ı tesbih eder. O, üstündür, hikmet sahibidir. Ey iman edenler! Yapmayacağınız şeyleri niçin söylüyorsunuz? Yapmayacağınız şeyleri söylemeniz, Allah katında büyük bir nefretle karşılanır. <u>Allah, kendi yolunda kenetlenmiş bir yapı gibi saf bağlayarak savaşanları sever.</u>"

---

[35] et-Tevbe 9/108.
[36] Lokman 31/17-18.
[37] el-Mâide 5/42.
[38] el-Hucurât 49/9.
[39] el-Mümtehine 60/8.

Teravih İlk Dört Rekât

"Sana, hilâl şeklinde yeni doğan ayları sorarlar. De ki: Onlar, insanlar ve özellikle hac için vakit ölçüleridir. İyi davranış, asla evlere arkalarından gelip girmeniz değildir. Lâkin iyi davranış, korunan (ve ölçülü giden) kimsenin davranışıdır. Evlere kapılarından girin, Allah'tan korkun, umulur ki kurtuluşa erersiniz. Size karşı savaş açanlara, siz de Allah yolunda savaş açın. Sakın aşırı gitmeyin, çünkü <u>Allah aşırıları sevmez."</u>

"Haram ay haram aya karşılıktır. Hürmetler (dokunulmazlıklar) karşılıklıdır. Kim size saldırırsa siz de ona misilleme olacak kadar saldırın. Allah'tan korkun ve bilin ki Allah müttekîlerle beraberdir. Allah yolunda harcayın. Kendi ellerinizle kendinizi tehlikeye atmayın. <u>Yaptığınızı güzel yapın; Allah güzel yapanları sever."</u>

"Allah faizi tüketir (Faiz karışan malın bereketini giderir), sadakaları ise bereketlendirir. <u>Allah küfürde ve günahta ısrar eden hiç kimseyi sevmez."</u>

"Ehl-i kitaptan öylesi vardır ki, ona yüklerle mal emanet bıraksan, onu sana noksansız iade eder. Fakat onlardan öylesi de vardır ki, ona bir dinar emanet bıraksan, tepesine dikilip durmazsan onu sana iade etmez. Bu da onların, 'Ümmîlere karşı yaptıklarımızdan dolayı bize vebal yoktur.' demelerindendir. Allah adına bile bile yalan söylüyorlar. Hayır! (Gerçek onların dediği değil.) Her kim sözünü yerine getirir ve kötülükten sakınırsa, bilsin ki <u>Allah sakınanları sever."</u>

Teravih İkinci Dört Rekât

"(Resûlüm!) De ki: Eğer Allah'ı seviyorsanız bana uyunuz ki Allah da sizi sevsin ve günahlarınızı bağışlasın. Allah son derece bağışlayıcı ve esirgeyicidir. De ki: Allah'a ve Resûlü'ne itaat edin. Eğer yüz çevirirlerse bilsinler ki <u>Allah kâfirleri sevmez</u>."

"İnkâr edenler var ya, onları dünya ve âhirette şiddetli bir azaba çarptıracağım; onların hiç yardımcıları da olmayacak. İman edip iyi davranışlarda bulunanlara gelince, Allah onların mükâfatlarını eksiksiz verecektir. <u>Allah zalimleri sevmez."</u>

"Ey iman edenler! Allah'ın size helâl kıldığı iyi ve temiz şeyleri (siz kendinize) haram kılmayın ve sınırı aşmayın. <u>Allah sınırı aşanları sevmez."</u>

"(Antlaşma yaptığın) bir kavmin hainlik yapmasından korkarsan, sen de (onlarla yaptığın ahdi) aynı şekilde bozduğunu kendilerine bildir. Çünkü <u>Allah, hainleri sevmez</u>."

Teravih Üçüncü Dört Rekât

"Rabbinizin bağışına ve takvâ sahipleri için hazırlanmış olup genişliği gökler ve yer kadar olan cennete koşun!" O takvâ sahipleri ki, bollukta da darlıkta da Allah

için harcarlar; öfkelerini yutarlar ve insanları affederler. Allah da güzel davranışta bulunanları sever."

"Eğer siz (Uhud'da) bir acıya uğradınızsa, (Bedir'de de düşmanınız olan) o kavim de benzer bir acıya uğramıştır. O günleri biz insanlar arasında döndürür dururuz (zaferi bazen bir topluma bazen öteki topluma nasip ederiz.) Ta ki Allah, iman edenleri ortaya çıkarsın ve aranızdan şahitler edinsin. Allah zalimleri sevmez."

"Nice peygamberler vardı ki, beraberinde birçok Allah erleri bulunduğu halde savaştılar da bunlar, Allah yolunda başlarına gelenlerden dolayı gevşeklik ve zaaf göstermediler, boyun eğmediler. Allah sabredenleri sever."

"Onların sözleri, sadece şöyle demekten ibaretti: Ey Rabbimiz! Günahlarımızı ve işimizdeki taşkınlığımızı bağışla; ayaklarımızı (yolunda) sabit kıl; kâfirler topluluğuna karşı bizi muzaffer kıl! Allah da onlara dünya nimetini ve (daha da önemlisi,) ahiret sevabının güzelliğini verdi. Allah, iyi davrananları sever."

Teravih Dördüncü Dört Rekât

"İnsanlardan öyleleri vardır ki, dünya hayatı hakkında söyledikleri senin hoşuna gider. Hatta böylesi kalbinde olana (samimi olduğuna) Allah'ı şahit tutar. Halbuki o, hasımların en yamanıdır. O, dönüp gitti mi (yahut bir iş başına geçti mi) yeryüzünde ortalığı fesada vermek, ekinleri tahrip edip nesilleri bozmak için çalışır. Allah bozgunculuğu sevmez."

"O vakit Allah'tan bir rahmet ile onlara yumuşak davrandın! Şayet sen kaba, katı yürekli olsaydın, hiç şüphesiz, etrafından dağılıp giderlerdi. Şu hâlde onları affet; bağışlanmaları için dua et; iş hakkında onlara danış. Kararını verdiğin zaman da artık Allah'a dayanıp güven. Çünkü Allah, kendisine dayanıp güvenenleri sever."

"Ey Âdem oğulları! Her secde edişinizde güzel elbiselerinizi giyin; yeyin, için, fakat israf etmeyin; çünkü Allah israf edenleri sevmez."

"Onların ne etleri ne de kanları Allah'a ulaşır; fakat O'na sadece sizin takvânız ulaşır. Sizi hidâyete erdirdiğinden dolayı Allah'ı büyük tanıyasınız diye O, bu hayvanları böylece sizin istifadenize verdi. (Ey Muhammed!) Güzel davrananları müjdele! Allah, iman edenleri korur. Şu da muhakkak ki Allah, hain ve nankör olan herkesi sevgisinden mahrum eder."

Teravih Beşinci Dört Rekât

"İman eden ve iyi işler yapanlara, hakkıyla sakınıp iman ettikleri ve iyi işler yaptıkları, sonra yine hakkıyla sakınıp iman ettikleri, sonra da hakkıyla sakınıp yaptıklarını, ellerinden geldiğince güzel yaptıkları takdirde (haram kılınmadan önce) tat-

tıklarından dolayı günah yoktur. (Önemli olan inandıktan sonra iman ve iyi amelde sebattır). Allah iyi ve güzel yapanları sever."

"Rabbinize yalvara yakara ve gizlice dua edin. Bilesiniz ki O, haddi aşanları sevmez."

"Onun içinde asla namaz kılma! İlk günden takvâ üzerine kurulan mescit (Kubâ Mescidi) içinde namaz kılman elbette daha doğrudur. Onda temizlenmeyi seven adamlar vardır. Allah da çok temizlenenleri sever."

"Yavrucuğum! Namazı kıl, iyiliği emret, kötülükten vazgeçirmeye çalış, başına gelenlere sabret. Doğrusu bunlar, azmedilmeye değer işlerdir. Küçümseyerek insanlardan yüz çevirme ve yeryüzünde böbürlenerek yürüme. Zira Allah, kendini beğenmiş övünüp duran kimseleri asla sevmez."

Vitir Namazı

"Hep yalana kulak verir, durmadan haram yerler. Sana gelirlerse ister aralarında hüküm ver ister onlardan yüz çevir. Eğer onlardan yüz çevirirsen sana hiçbir zarar veremezler. Ve eğer hüküm verirsen, aralarında adaletle hükmet. Allah âdil olanları sever."

"Eğer müminlerden iki grup birbirleriyle vuruşurlarsa aralarını düzeltin. Şayet biri ötekine saldırırsa, Allah'ın buyruğuna dönünceye kadar saldıran tarafla savaşın. Eğer dönerse artık aralarını adaletle düzeltin ve (her işte) adaletli davranın. Şüphesiz ki Allah, âdil davrananları sever."

"Allah, sizinle din uğrunda savaşmayan ve sizi yurtlarınızdan çıkarmayanlara iyilik yapmanızı ve onlara âdil davranmanızı yasaklamaz. Çünkü Allah, adaletli olanları sever."

Lafız Uyumlu Âyet Tertibi Âyet Metinleri

Farz (وَاِلَيْهِ تُرْجَعُونَ)

وَرَبُّكَ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ وَيَخْتَارُ مَا كَانَ لَهُمُ الْخِيَرَةُ سُبْحَانَ اللّٰهِ وَتَعَالٰى عَمَّا يُشْرِكُونَ وَرَبُّكَ يَعْلَمُ مَا تُكِنُّ صُدُورُهُمْ وَمَا يُعْلِنُونَ وَهُوَ اللّٰهُ لَٓا اِلٰهَ اِلَّا هُوَ لَهُ الْحَمْدُ فِي الْاُولٰى وَالْاٰخِرَةِ وَلَهُ الْحُكْمُ وَاِلَيْهِ تُرْجَعُونَ[40]

وَمَا كُنْتَ تَرْجُوا اَنْ يُلْقٰى اِلَيْكَ الْكِتَابُ اِلَّا رَحْمَةً مِنْ رَبِّكَ فَلَا تَكُونَنَّ ظَهِيرًا لِلْكَافِرِينَ وَلَا يَصُدُّنَّكَ عَنْ اٰيَاتِ اللّٰهِ بَعْدَ اِذْ اُنْزِلَتْ اِلَيْكَ وَادْعُ اِلٰى رَبِّكَ وَلَا تَكُونَنَّ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَلَا تَدْعُ مَعَ اللّٰهِ اِلٰهًا اٰخَرَ لَٓا اِلٰهَ اِلَّا هُوَ كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ اِلَّا وَجْهَهُ لَهُ الْحُكْمُ وَاِلَيْهِ تُرْجَعُونَ[41]

---

[40] el-Kasas 28/68-70.

[41] el-Kasas 28/86-88.

Teravih İlk Dört Rekât (عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ)

وَاذْكُرُوا نِعْمَةَ اللّٰهِ عَلَيْكُمْ وَمِيثَاقَهُ الَّذِي وَاثَقَكُمْ بِهِ اِذْ قُلْتُمْ سَمِعْنَا وَاَطَعْنَا وَاتَّقُوا اللّٰهَ اِنَّ اللّٰهَ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ[42]

اِنَّ اللّٰهَ عَالِمُ غَيْبِ السَّمٰوَاتِ وَالْاَرْضِ اِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ[43]

خَلَقَ السَّمٰوَاتِ وَالْاَرْضَ بِالْحَقِّ وَصَوَّرَكُمْ فَاَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَاِلَيْهِ الْمَصِيرُ يَعْلَمُ مَا فِي السَّمٰوَاتِ وَالْاَرْضِ وَيَعْلَمُ مَا تُسِرُّونَ وَمَا تُعْلِنُونَ وَاللّٰهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ[44]

اِنَّ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ بِالْغَيْبِ لَهُمْ مَغْفِرَةٌ وَاَجْرٌ كَبِيرٌ وَاَسِرُّوا قَوْلَكُمْ اَوِ اجْهَرُوا بِهِ اِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ[45]

Teravih İkinci Dört Rekât (وَاللّٰهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ)

اِنَّ الَّذِينَ يُنَادُونَكَ مِنْ وَرَاءِ الْحُجُرَاتِ اَكْثَرُهُمْ لَا يَعْقِلُونَ وَلَوْ اَنَّهُمْ صَبَرُوا حَتّٰى تَخْرُجَ اِلَيْهِمْ لَكَانَ خَيْرًا لَهُمْ وَاللّٰهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ[46]

قَالَتِ الْاَعْرَابُ اٰمَنَّا قُلْ لَمْ تُؤْمِنُوا وَلٰكِنْ قُولُوا اَسْلَمْنَا وَلَمَّا يَدْخُلِ الْاِيمَانُ فِي قُلُوبِكُمْ وَاِنْ تُطِيعُوا اللّٰهَ وَرَسُولَهُ لَا يَلِتْكُمْ مِنْ اَعْمَالِكُمْ شَيْـًٔا اِنَّ اللّٰهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ[47]

يَا اَيُّهَا الَّذِينَ اٰمَنُوا اتَّقُوا اللّٰهَ وَاٰمِنُوا بِرَسُولِهِ يُؤْتِكُمْ كِفْلَيْنِ مِنْ رَحْمَتِهِ وَيَجْعَلْ لَكُمْ نُورًا تَمْشُونَ بِهِ وَيَغْفِرْ لَكُمْ وَاللّٰهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ[48]

يَا اَيُّهَا الَّذِينَ اٰمَنُوا اِنَّ مِنْ اَزْوَاجِكُمْ وَاَوْلَادِكُمْ عَدُوًّا لَكُمْ فَاحْذَرُوهُمْ وَاِنْ تَعْفُوا وَتَصْفَحُوا وَتَغْفِرُوا فَاِنَّ اللّٰهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ[49]

Teravih Üçüncü Dört Rekât (وَاللّٰهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ)

وَلِلّٰهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَاَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللّٰهِ اِنَّ اللّٰهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ[50]

مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ اَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللّٰهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ اَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةُ حَبَّةٍ وَاللّٰهُ

---

42 el-Mâide 5/7.
43 Fâtır 35/38.
44 et-Tegābün 64/3-4.
45 el-Mülk 67/12-13.
46 el-Hucurât 49/4-5.
47 el-Hucurât 49/14.
48 el-Hadîd 57/28.
49 et-Tegābün 64/14.
50 el-Bakara 2/115,

يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَٓاءُ وَاللّٰهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ[51]

اَلشَّيْطَانُ يَعِدُكُمُ الْفَقْرَ وَيَأْمُرُكُمْ بِالْفَحْشَٓاءِ وَاللّٰهُ يَعِدُكُمْ مَغْفِرَةً مِنْهُ وَفَضْلًا وَاللّٰهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ[52]

وَاَنْكِحُوا الْاَيَامٰى مِنْكُمْ وَالصَّالِحِينَ مِنْ عِبَادِكُمْ وَاِمَٓائِكُمْ اِنْ يَكُونُوا فُقَرَٓاءَ يُغْنِهِمُ اللّٰهُ مِنْ فَضْلِهِ وَاللّٰهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ[53]

Teravih Dördüncü Dört Rekât (اِنَّ اللّٰهَ عَلٰى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ)

مَا نَنْسَخْ مِنْ اٰيَةٍ اَوْ نُنْسِهَا نَأْتِ بِخَيْرٍ مِنْهَٓا اَوْ مِثْلِهَا اَلَمْ تَعْلَمْ اَنَّ اللّٰهَ عَلٰى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ [54]

وَدَّ كَثِيرٌ مِنْ اَهْلِ الْكِتَابِ لَوْ يَرُدُّونَكُمْ مِنْ بَعْدِ اِيمَانِكُمْ كُفَّارًا حَسَدًا مِنْ عِنْدِ اَنْفُسِهِمْ مِنْ بَعْدِ مَا تَبَيَّنَ لَهُمُ الْحَقُّ فَاعْفُوا وَاصْفَحُوا حَتّٰى يَأْتِيَ اللّٰهُ بِاَمْرِهِ اِنَّ اللّٰهَ عَلٰى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ[55]

وَلِكُلٍّ وِجْهَةٌ هُوَ مُوَلِّيهَا فَاسْتَبِقُوا الْخَيْرَاتِ اَيْنَ مَا تَكُونُوا يَأْتِ بِكُمُ اللّٰهُ جَمِيعًا اِنَّ اللّٰهَ عَلٰى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ[56]

لِلّٰهِ مَا فِي السَّمٰوَاتِ وَمَا فِي الْاَرْضِ وَاِنْ تُبْدُوا مَا فِٓي اَنْفُسِكُمْ اَوْ تُخْفُوهُ يُحَاسِبْكُمْ بِهِ اللّٰهُ فَيَغْفِرُ لِمَنْ يَشَٓاءُ وَيُعَذِّبُ مَنْ يَشَٓاءُ وَاللّٰهُ عَلٰى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ[57]

Teravih Beşinci Dört Rekât (اِنَّ اللّٰهَ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ)

وَاَقِيمُوا الصَّلٰوةَ وَاٰتُوا الزَّكٰوةَ وَمَا تُقَدِّمُوا لِاَنْفُسِكُمْ مِنْ خَيْرٍ تَجِدُوهُ عِنْدَ اللّٰهِ اِنَّ اللّٰهَ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ[58]

وَمَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ اَمْوَالَهُمُ ابْتِغَٓاءَ مَرْضَاتِ اللّٰهِ وَتَثْبِيتًا مِنْ اَنْفُسِهِمْ كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ اَصَابَهَا وَابِلٌ فَاٰتَتْ اُكُلَهَا ضِعْفَيْنِ فَاِنْ لَمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطَلٌّ وَاللّٰهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ[59]

فَاسْتَقِمْ كَمَٓا اُمِرْتَ وَمَنْ تَابَ مَعَكَ وَلَا تَطْغَوْا اِنَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ[60]

---

51 el-Bakara 2/261.
52 el-Bakara 2/268.
53 en-Nûr 24/32.
54 el-Bakara 2/106.
55 el-Bakara 2/109.
56 el-Bakara 2/148.
57 el-Bakara 2/284.
58 el-Bakara 2/110.
59 el-Müminûn 23/103.
60 Hûd 11/112.

يُسَبِّحُ لِلّٰهِ مَا فِي السَّمٰوَاتِ وَمَا فِي الْاَرْضِ لَهُ الْمُلْكُ وَلَهُ الْحَمْدُ وَهُوَ عَلٰى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ فَمِنْكُمْ كَافِرٌ وَمِنْكُمْ مُؤْمِنٌ وَاللّٰهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ[61]

Vitir Namazı (وَالْحَمْدُ لِلّٰهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ)

فَلَمَّا نَسُوا مَا ذُكِّرُوا بِهِ فَتَحْنَا عَلَيْهِمْ اَبْوَابَ كُلِّ شَيْءٍ حَتّٰى اِذَا فَرِحُوا بِمَا اُوتُوا اَخَذْنَاهُمْ بَغْتَةً فَاِذَا هُمْ مُبْلِسُونَ فَقُطِعَ دَابِرُ الْقَوْمِ الَّذِينَ ظَلَمُوا وَالْحَمْدُ لِلّٰهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ[62]

اِنَّ الَّذِينَ اٰمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ يَهْدِيهِمْ رَبُّهُمْ بِاِيمَانِهِمْ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمُ الْاَنْهَارُ فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ دَعْوٰيهُمْ فِيهَا سُبْحَانَكَ اللّٰهُمَّ وَتَحِيَّتُهُمْ فِيهَا سَلَامٌ وَاٰخِرُ دَعْوٰيهُمْ اَنِ الْحَمْدُ لِلّٰهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ[63]

سُبْحَانَ رَبِّكَ رَبِّ الْعِزَّةِ عَمَّا يَصِفُونَ وَسَلَامٌ عَلَى الْمُرْسَلِينَ وَالْحَمْدُ لِلّٰهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ[64]

Lafız Uyumlu Âyet Tertibi Âyet Meâlleri

Farz

"Rabbin, dilediğini yaratır ve seçer. Onların seçim hakkı yoktur. Allah, onların ortak koştuklarından münezzehtir ve şânı yücedir. Rabbin, onların, sînelerinde gizlediklerini de, açığa vurduklarını da bilir. İşte O, Allah'tır. O'ndan başka tanrı yoktur. Önünde de, sonunda da hamd O'nundur, hüküm O'nundur. Ve ancak O'na döndürüleceksiniz."

"Sen, bu Kitab'ın sana vahyolunacağını ummuyordun. (Bu) ancak Rabbinden bir rahmet (olarak gelmiş) tir. O halde sakın kâfirlere arka çıkma. Allah'ın âyetleri sana indirildikten sonra, artık sakın onlar seni bu âyetlerden alıkoymasınlar. Rabbine davet et. Asla müşriklerden olma Allah ile birlikte başka bir tanrıya tapıp yalvarma! O'ndan başka tanrı yoktur. O'nun zâtından başka her şey yok olacaktır. Hüküm O'nundur ve siz ancak O'na döndürüleceksiniz."

Teravih İlk Dört Rekât

"Allah'ın size olan nimetini, «Duyduk ve kabul ettik» dediğiniz zaman sizi bununla bağladığı (O'na verdiğiniz) sözü hatırlayın ve Allah'tan korkun. Şüphesiz Allah, kalplerin içindekini bilmektedir."

"Allah, göklerin ve yerin ğaybını bilir. O, kalplerin içinde ne varsa onu da hakkıyla bilendir."

---

61 et-Tegābün 64/1-2.
62 el-En'âm 6/44-45.
63 Yûnus 10/9-10.
64 el-Mü'min 40/64-65.

"Gökleri ve yeri yerli yerince yarattı. Sizi şekillendirdi ve şekillerinizi de güzel yaptı. Dönüş ancak O'nadır. Göklerde ve yerde olanları bilir. Gizlediklerinizi ve açığa vurduklarınızı da bilir. <u>Allah kalplerde olanı bilendir."</u>

"Fakat daha görmeden Rablerinden (azabından) korkanlara gelince, onlar için gerçekten hem bağışlanma hem de büyük mükâfat vardır Sözünüzü ister gizleyin ister açığa vurun; bilin ki <u>O, kalplerin içindekini bilmektedir</u>."

Teravih İkinci Dört Rekât

"(Resûlüm!) Sana odaların arka tarafından bağıranların çoğu aklı ermez kimselerdir. Eğer onlar, sen yanlarına çıkıncaya kadar sabretselerdi, elbette kendileri için daha iyi olurdu. <u>Allah çok bağışlayan, çok esirgeyendir."</u>

"Bedevîler 'İnandık.' dediler. De ki: Siz iman etmediniz, ama 'Boyun eğdik.' deyin. Henüz iman kalplerinize yerleşmedi. Eğer Allah'a ve elçisine itaat ederseniz, Allah işlerinizden hiçbir şeyi eksiltmez. Çünkü <u>Allah çok bağışlayan, çok esirgeyendir."</u>

"Ey iman edenler! Allah'tan korkun ve Peygamberine inanın ki O, size rahmetinden iki kat versin ve size ışığında yürüyeceğiniz bir nûr lütfetsin; sizi bağışlasın. <u>Allah, çok bağışlayan, çok esirgeyendir</u>."

"Ey iman edenler! Eşlerinizden ve çocuklarınızdan size düşman olanlar da vardır. Onlardan sakının. Ama affeder, kusurlarını başlarına kakmaz, kusurlarını örterseniz, bilin ki, <u>Allah çok bağışlayan, çok esirgeyendir</u>."

Teravih Üçüncü Dört Rekât

"Doğu da Allah'ındır batı da. Nereye dönerseniz Allah'ın yüzü (zatı) oradadır. <u>Şüphesiz Allah'(ın rahmeti ve nimeti) geniştir, O her şeyi bilendir."</u>

"Allah yolunda mallarını harcayanların örneği, yedi başak bitiren bir dane gibidir ki, her başakta yüz dane vardır. Allah dilediğine kat kat fazlasını verir. <u>Allah'ın lütfu geniştir, O her şeyi bilir</u>."

"Şeytan sizi fakirlikle korkutur ve size cimriliği telkin eder. Allah ise size katından bir mağfiret ve bir lütuf vâdeder. <u>Allah her şeyi ihata eden ve her şeyi bilendir</u>."

"Aranızdaki bekârları, kölelerinizden ve cariyelerinizden elverişli olanları evlendirin. Eğer bunlar fakir iseler, Allah kendi lütfu ile onları zenginleştirir. <u>Allah, (lütfu) geniş olan ve (her şeyi) bilendir</u>."

Teravih Dördüncü Dört Rekât

"Biz, bir âyetin hükmünü yürürlükten kaldırır veya onu unutturursak (ertelersek) mutlaka daha iyisini veya benzerini getiririz. Bilmez misin ki <u>Allah her şeye kadirdir</u>."

"Ehl-i kitaptan çoğu, hakikat kendilerine apaçık belli olduktan sonra, sırf içlerin-

deki kıskançlıktan ötürü, sizi imanınızdan vazgeçirip küfre döndürmek istediler. Yine de siz, Allah onlar hakkındaki emrini getirinceye kadar affedip bağışlayın. Şüphesiz Allah her şeye kadirdir."

"Herkesin yöneldiği bir kıblesi vardır. (Ey müminler!) Siz hayır işlerinde yarışın. Nerede olursanız olun sonunda Allah hepinizi bir araya getirir. Şüphesiz Allah her şeye kadirdir."

"Göklerde ve yerdekilerin hepsi Allah'ındır. İçinizdekileri açığa vursanız da gizleseniz de Allah ondan dolayı sizi hesaba çekecektir, sonra dilediğini affeder, dilediğine de azap eder. Allah her şeye kadirdir."

Teravih Beşinci Dört Rekât

"Namazı kılın, zekâtı verin, önceden kendiniz için yaptığınız her iyiliği Allah'ın katında bulacaksınız. Şüphesiz Allah, yapmakta olduklarınızı noksansız görür."

"Allah'ın rızasını kazanmak ve ruhlarındaki cömertliği kuvvetlendirmek için mallarını hayra sarf edenlerin durumu, bir tepede kurulmuş güzel bir bahçeye benzer ki, üzerine bol yağmur yağmış da iki kat ürün vermiştir. Bol yağmur yağmasa bile bir çisinti düşer (de yine ürün verir). Allah, yaptıklarınızı görmektedir."

"O halde seninle beraber tevbe edenlerle birlikte emrolunduğun gibi dosdoğru ol! Aşırı da gitmeyin. Çünkü O, sizin yaptıklarınızı çok iyi görendir."

"Göklerde ve yerde ne varsa hepsi Allah'ı tesbih eder. Mülk O'nundur, hamd O'nadır. O her şeye kadirdir. Sizi yaratan O'dur. Böyle iken kiminiz kâfir, kiminiz mümindir. Allah yaptıklarınızı görendir."

Vitir Namazı

"Kendilerine yapılan uyarıları unuttuklarında, (indirmiş olduğumuz sıkıntı ve musibetleri kaldırıp) üzerlerine her şeyin kapılarını açtık. Nihayet kendilerine verilenler yüzünden şımardıkları zaman onları ansızın yakaladık, birdenbire onlar bütün ümitlerini yitirdiler. Böylece zulmeden toplumun kökü kesildi. Hamd, âlemlerin Rabbi Allah'a mahsustur."

"İman edip güzel işler yapanlara gelince, imanları sebebiyle Rableri onları nimet dolu cennetlerde, alt tarafından ırmaklar akan (saraylara) erdirir. Onların oradaki duası: 'Allahım! Seni noksan sıfatlardan tenzih ederiz' (sözleridir). Orada birbirleriyle karşılaştıkça söyledikleri ise 'selâm'dır. Onların dualarının sonu da şudur: Hamd, âlemlerin Rabbi Allah'a mahsustur."

"Senin izzet sahibi Rabbin, onların isnat etmekte oldukları vasıflardan yücedir, münezzehtir. Gönderilen bütün peygamberlere selam olsun! Âlemlerin Rabbi olan Allah'a da hamdolsun."

Sonuç

İbadetlerin bedîi bir ahenk içerisinde edâ edilmesi için ses ve mûsiki sanatından oldukça faydalanılmıştır. Bu itibarla makamların insanı etkileyici yönleri cami mûsikisi içinde mecz edilerek ilâhi, sala, ezan gibi hep insan sesinin kullanıldığı formlara estetik bir ahenk katılmıştır. Bu uygulamalar içinde özellikle teravih namazları etrafında büyük bir gelenek vücuda gelmiş teravih namazları, aralarda okunan ilâhilerle, farklı makam geçkileriyle edâ edilmiştir. Ses ve makam uygulamaları kadar yaygın olmasa da cami görevlilerinin zaman zaman uyguladığı ve teravih namazı boyunca tilâvet olunan Kur'ân-ı Kerîm âyetlerinin telaffuz ya da anlam itibariyle tenâsübünü, insicamını temsil eden âyet tertipleri de Ramazan-ı şerifteki bütün bu uygulamalara tabi bir estetik katma imkânını haizdir. Bu çalışmada söz konusu imkân ele alınmış ve daha önce yapılan âyet tertiplerinden bahisle teravih namazlarında okunan âyetlerin telaffuz veya mâna itibariyle ahenkli bir bütünlük arz edebileceği dile getirilmiştir. Çalışmada lafız ve mâna tenâsübünün her iki türüne de örnek verilmiştir. Lafız bütünlüğü için her dört rekâttaki âyet sonlarının aynı ifadelerle bittiği belli âyetler seçilerek tertip edilmiş, mâna bütünlüğü için ise Yüce Allah'ın sevdikleri ve sevmedikleri kimseleri/şeyleri ele alan âyetlerden bir tertip oluşturulmuştur.

Kaynakça

Akyavaş, Ragıp. *Asitane 1- Evvel Zaman İçinde İstanbul*. 2 Cilt. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000.

Arel, H. Sadettin. "İnilti Mûsiki midir?" *Mûsiki Mecmuası* 20 (1949).

Arel, H. Sadettin. "Makamlardaki Duygu Unsuru 2". *Mûsiki Mecmuası* 48 (1952).

Can, Halil. "Dinî Türk Mûsikisi Lügati". *Mûsiki Mecmuası* 221 (1966).

İnançer, Tuğrul. "Dînî Mûsikî". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, 1994.

Mesud Cemil. "Tanıdığım Musikîşinaslar II". *Musiki Mecmuası* 259 (Temmuz 1970), 8.

Önder, Halil İbrahim. *Ramazan Musikîsi*. Bursa: Emin Yayınları, 2021.

Özcan, Nuri. *Onsekizinci Asırda Osmanlılarda Dinî Mûsiki*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1982.

Şahin, Ahmet-Kemiksiz, Mehmet. *Enderûn Teravihi ve Cumhur Müezzinliği*. İstanbul: Sofistic Organizasyon, 2010.

KUR'AN IŞIĞINDA KALB-ESTETİK İLİŞKİSİ

TUĞRUL TEZCAN[1]

Özet

Var olmak mı yoksa yâr olmak mı? idealinde; "Düşünüyorum o halde varım." önermesinin antitezi olan "Hissediyorum o halde varım." tezini rehber edinen sürrealist İslâmî anlayışın ürettiği, düşünen ama yalın gözün gördükleriyle yetinmeyen, tefekkür, tedebbür, tefekkuh ile hikmeti arayan bir bakışla düşünen, isteyen ama isteklerini dünyevî isteklerle sınırlamayan, dünyaya müsta'nî, ledünniyâta istekli olan, saygılı ve koruyucu ama sadece beşerî kurallara saygılı ve koruyan değil, mukaddes ve kültürel değerlerini de ihmal etmeyen bir nazarla estetik meselesine eğilen bu çalışma, Kur'an'ın anlam dünyasında estetiğin kaynağı olarak gördüğümüz kalbi ve estetikle olması muhtemel ilişkilerini irdelemektedir. Kur'an âyetlerinde içinde "k-l-b" kökünün kullanıldığı yüzden fazla âyet olmakla birlikte bu âyetlerde bizlere kalbin işlevini tasvir eden açıklamalar yerine bir davranışın sonunda o davranış sahibinin psikolojik durumuna ya da aklî melekesine dair betimlemeler yer almaktadır. Bu betimlemelerden hareketle şu tespit yapılabilmiştir: Kalb, bir işin sonunu da dikkate alan ondan dersler çıkaran, derinlemesine düşünen, tefekkuh, tedebbür özelliğine sahip akletme melekesidir. Akıl ise kalbin sahip olduğu bu meziyetleri doğru yöne kanalize eden bir üst melekedir. O sebepledir ki en akıllı insanın, kendisini zararlı durumlardan en çok koruyandır" denmiştir. Kalb ve aklın zikredilen batınî fonksiyonları sanat ve estetiğin yeşerdiği zemin olmaktadır. Sanat ve estetiğin kökeni insanın varoluşuna götürülebilir. İnsan önce tabii ihtiyaçlarını karşılamak için sanatını icra etmiş, ardından imkân nisbetinde estetik zevkine uygun yapılar inşa etmiştir. İbn Haldûn'un tarifiyle sanat ve estetik görerek gelişen bir mahiyet arz eder. Şehirler kasabalara nispeten

[1] Doç. Dr., Karabük Üniversitesi, İslâmi İlimler Fakültesi, Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Tefsir Anabilim Dalı, Karabük Türkiye, ttezcan@karabuk.edu.tr, https://orcid.org/ 0000-0003-1751-203X

sanatsal ve estetik güzelliklere daha çok sahiptir. İslâm'ın sanat ve estetiğe katkısı ise en başta insan kalbini derûni zevklere, hakiki lezzetlere açmak olmuştur. Bu sayede mimaride, yazıda, resimde, süslemede harikalar oluşturulmuştur. Belki de İslâm sanatı ile diğer kültürlere ait sanatlar arasındaki en önemli fark bu olmaktadır. Yani hikmeti, hakikati, gerçek güzelliği, sevgiyi, merhameti, asaleti, zevki sanat ve estetik alanına yansıtmak.
Anahtar Kelimeler: İslâm, Kur'an, Kalp, Sanat, Estetik

THE RELATIONSHIP BETWEEN HEART AND AESTHETICS IN THE LIGHT OF THE QUR'AN

In the ideal of 'To exist or to be?' produced by the surrealist Islamic understanding that guides the antithesis of the proposition "I think, therefore I exist" with the thesis "I feel, therefore I exist"; who thinks but is not satisfied with what the simple eye sees; who thinks with a gaze that seeks wisdom with contemplation, tedebbür, tafakkuh; who wants but does not limit his desires to worldly desires; This study, which addresses the issue of aesthetics with an eye that is respectful and protective, but not only respectful and protective of human rules, but also does not neglect sacred and cultural values, examines the heart, which we see as the source of aesthetics in the world of meaning of the Qur'an, and its possible relations with aesthetics.

Although there are more than a hundred verses in the Qur'an in which the root "k-l-b" is used, these verses give us descriptions of the psychological state or mental faculties of the owner of a behavior at the end of a behavior, rather than descriptions of the function of the heart. Based on these descriptions, the following determination can be made: The heart is the faculty of reasoning that takes into account the end of a deed, draws lessons from it, thinks deeply, and has the characteristics of tafakkuh and tedebbür. The intellect is a higher faculty that channels these qualities of the heart in the right direction. That is why it is said that the wisest person is the one who protects himself from harmful situations the most."

The aforementioned subconscious functions of the heart and intellect are the ground where art and aesthetics flourish. The origin of art and aesthetics can be traced back to human existence. Man first practiced art to meet his natural needs, and then built structures in accordance with his aesthetic taste as much as possible. In Ibn Khaldun's definition, art and aesthetics have a nature that develops by seeing. Cities have more artistic and aesthetic beauties than towns.

Islam's contribution to art and aesthetics has been, first and foremost, to open the human heart to profound pleasures and true flavors. Thus, wonders have been created in architecture, writing, painting and ornamentation. Perhaps this is the most important difference between Islamic art and the art of other cultures. In other words, reflecting wisdom, truth, true beauty, love, compassion, nobility and pleasure in the field of art and aesthetics.
Keywords: Islam, Quran, Heart, Art, Aesthetics

ESTETİK OBJE, ESTETİK SUJE VE ESTETİK HAZ İLİŞKİSİ AÇISINDAN İSLÂM HAT SANATI VE TOPLUMSAL İŞLEVSELLİĞİ

MURAT OKUMUŞ[1]

Özet

İnsanlığın dünya serencamını belirleyen kilometre taşı olma özelliğini bünyesinde barındıran yazı fenomeni (görüngü) insanlık macerasında temelde hemen hemen her şeyi belirleyen bir yerde durur. Pascal'ın dediği gibi "İyi yazabilmek iyi düşüne-bilmektir." öncülünden hareketle güzel yazmayı düşünmek de güzel düşünce dünyasının ürünüdür. Sümer Tanrılarından günümüze, çoğunlukla daha çok resim ya da çizim gibi olan Sümer yazısı, Hitit ve Mısır yazısı, şekilleri ya da varlıkları temsil eden üslûplu çizimler olarak bilinen piktografik olan yazı tanrı sözünün yazı formundaki sırrı çözüldüğünde anlamanın zevkine seyretmenin zevkinin de eklemlenmesi sebebiyle yazı sanat olarak var olmaya başlar. Hemen hemen her toplumda yazı bu kadar önemli bir olgu iken sanatsal bir boyutu olması, estetik haz meydana getirmesi açısından yazı sanatı, özelde hat sanatı bir ilim midir sanatsal değeri var mıdır yok mudur tartışmalarının sürdüğü bir ortamda bilgiyi aktarması ahlâka yönlendirmesiyle hem felsefenin hem de estetiğin konusu haline gelir. Estetik bir obje ve estetik bir süjeye konu olması bakımından duyular ilmi olarak nitelenen estetik ilminin de konusu olan özelde hüsn-i hat sanatı olarak sanat felsefesinin de konusudur. Yazı sadece bilgiyi aktarmak için değil estetik bir unsur olarak da kulla-

[1] Öğretim Görevlisi, Hattat, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Hat Ana Sanat Dalı, Konya Türkiye, okumusmurat61@gmail.com ORCID: 0000-0002-6122-5743

nılınca Hüsn-i hat metinleri de öncelikle ilâhi kelâm olmaları hasebiyle evveliyatta ilâhi bir metin olarak daha sonraki aşamalarda görsel açıdan bir sanat objesi oluştururken, anlam açısından da birer öğüttür. Bu sebeple çalışmamızda hat sanatının hem sanatsal olarak işlevini yerine getirip getiremediğini, sanat objesi olarak okuyan ya da okuyamasa bile seyreden sanatseverlere (estetik süjeye) estetik bir haz duyurup duyuramadığını, estetik bir yargıya vardırıp vardıramadığını, hem de yazı sanatının sosyal işlevi olarak hayatta gerek duyabilecekleri önemli kurallar da öğretip öğretemeyeceğini incelemeye çalışacağız.
Anahtar Kelimeler: Estetik Obje, Estetik Süje, Estetik Haz, Hüsn-i Hat

ISLAMIC CALLIGRAPHY AND ITS SOCIAL FUNCTIONALITY IN TERMS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN AESTHETIC OBJECT, AESTHETIC SUBJECT AND AESTHETIC PLEASURE

Abstract

Islamic Calligraphy and Its Social Functionality in Terms of Aesthetic Object Aesthetic Subject Aesthetic Pleasure Relationship. The phenomenon of writing, which has the feature of being a milestone that spreads humanity's world serendipity, stands at a place where almost everything starts in the adventure of humanity. As Pascal said, since being able to write well is recommended for thinking well, thinking about writing well is also a product of the beautiful world of life. Sumerian writing, Hittite and Egyptian writings, which are more like pictures or drawings, many of the Sumerian Gods, pictographic writings, known as styled graphics representing shapes or entities, are written as a secret, and the writing that shows the pleasure of understanding and watching has begun to exist as art. starts. While writing is such an important phenomenon in almost every society, the art of writing, especially calligraphy, is a science in terms of bringing it to the fore, a health service, and whether it is related to a science or not, whether it has cultural value or not, and by directing the need for care to morality, it has become a necessity for both philosophy and recreation. it becomes the subject. There is also an art formula, specifically the beautiful calligraphy system, which is the subject of the science of aesthetics, which is described as the science of the senses in terms of being an aesthetic object and the subject of an aesthetic subject. When writing is used not only for administration but also in an aesthetic way, Hüsn-i calligraphy texts are primarily a divine text due to their divine words, but in the later stages they create a visual art object and are also an advice in the sense of meaning. Through this treatment, in our study, we examine whether calligraphy can fulfill its medical function, whether it can give aesthetic pleasure to art lovers (aesthetic subjects) who read it as an art object or watch it even if they cannot read it, whether it can make an aesthetic judgment and understand art, and whether writing can be needed in life as a social function. Examining whether basic rules can be taught.
Keywords: Aesthetic Object, Aesthetic Subject, Aesthetic Pleasure, İslamic Calligraphy

MEHMED ŞEVKİ EFENDİ'NİN İSTİFLERİNDE ESTETİK (TEMEL SANAT ÖGELERİ BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRME DENEMESİ)

FARUK NARMANLI[1]

Özet

Osmanlı dönemi, hat sanatı tarihi içerisinde bu sanatın hızla gelişen bölümü olarak kabul edilmektedir. Bu ilerleme, sanatın estetik açıdan da gelişip olgunlaştığı bir zaman dilimini kapsamaktadır. 19. yüzyılda hat sanatı klasik olarak nitelendirilen olgunlaşma dönemine ulaşmıştır. Bu asrın önde gelen hattatlarından biri de Hattat Mehmed Şevki Efendi'dir. Şevki Efendi küçük yaşlarda geldiği İstanbul'da dönemin önemli hattatlarından meşk eğitimi almış, bu eğitimi başarıyla yazılarına yansıtmıştır. Bu tebliğde, Şevki Efendi'nin yazı istifleri, estetik yönüyle değerlendirilecektir. Bu değerlendirme yapılırken, hat sanatının şekillendirdiği terminolojinin yanı sıra, temel sanatın estetik değerlendirme ögeleri de kullanılacaktır. Üslûp, ritim, hareket ve uyum gibi estetik ifade ögelerinin kullanılacağı değerlendirmede çizgi, biçim, yön, aralık ve ölçü gibi görüngü ögelerinden de faydalanılacaktır. Yüzyıllar boyunca gelişerek belirli bir kemale ulaşmış hat sanatının, yerleşik hale gelmiş sanat ifadeleriyle değerlendirilmesi, bahse konu eserlerin daha geniş kapsamda değerlendirilmesine olanak sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: İslâm Sanatı, Hat Sanatı, Mehmed Şevki Efendi

[1] Dr. Araştırma Görevlisi, Giresun Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslâm Sanatları Anabilim Dalı, Giresun Türkiye, narmanlifaruk@hotmail.com, https://orcid.org/0000-0002-5652-065X

Abstract
The Ottoman period is considered as the rapidly developing part of this art in the history of calligraphy. This progress covers a period of time in which art developed and matured aesthetically. In the 19th century, calligraphy reached the maturity period that is considered classical. One of the leading calligraphers of this century is Calligrapher Mehmed Şevki Efendi. Şevki Efendi came to Istanbul at a young age and received meşk training from the important calligraphers of the period, and he successfully reflected this training in his writings.
In this paper, Şevki Efendi's writing hoards will be evaluated in terms of aesthetics. While making this evaluation, in addition to the terminology shaped by calligraphy, the aesthetic evaluation elements of basic art will also be used. In the evaluation where aesthetic expression elements such as style, rhythm, movement and harmony will be used, phenomenal elements such as line, form, direction, spacing and measure will also be used. Evaluating the art of calligraphy, which has developed over the centuries and reached a certain perfection, with established artistic expressions will allow the works in question to be evaluated in a broader context.
Keywords: Islamic Art, Islamic Calligraphy, Mehmed Şevki Efendi

Giriş

Hat sanatının 19. yüzyıldaki en önemli temsilcilerinden Mehmed Şevki Efendi 1829 yılında Kastamonu'da doğmuş, 1887'de İstanbul'da vefat etmiştir. Merkez Efendi Mezarlığına defnedilmiştir. Babası Kastamonulu tüccar Ahmed Ağa'dır.[2]

Anne babası küçük yaşta vefat eden Mehmed Şevki Efendi, hafız-ı kütüb-i evvel dayısı Seyyid Mehmed Hulûsi Efendi tarafından büyütülmüştür. İlk yazı derslerini dayısından alan Şevki Efendi, 12 yaşında aklâm-ı sitteden icazet almıştır. Hafız Osman, İsmail Zühdi ve Mustafa Râkım Efendi başta olmak üzere pek çok hattatın eserlerini tetkik etmiş, Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin bir öğrencisinin meşklerini inceleyerek kendi sanat gelişimini sürdürmüştür. Sayıları elliyi bulan talebeleri arasında Filibeli Bakkal Ahmed Arif Efendi, Mehmed Rıfat Yazgan, Mustafa Ferid Bey, Kızanlıklı Mehmed Hulusi Efendi, Ziyaeddin Efendi en çok bilinenleridir. Ayrıca Sultan 5. Mehmed Reşad, Şehzade Mehmed Selim Efendi ve Şehzade Yusuf İzzeddin Efendi başta olmak üzere Sultan 2. Abdülhamid Han'ın şehzadegânına hüsn-i hat muallimliği yapmıştır. 1848 yılında Bab-ı Seraskeri Mektubi Ka-

---

2 Muhittin Serin, *Hat Sanatı Tarihi, Ekoller ve Takipçileri* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2019), 421.

lemi hulefâlarından olarak çalışma hayatına başlamıştır. İlerleyen yıllarda Menşe-i Küttâb-ı Askerî ve Mekâtib-i Askeriyye'nin hüsn-i hat başmuallimliği görevlerine getirilmiştir. Yaptığı devlet hizmetleri karşılığında Rütbe-i Saniye Sınıf-ı Mütemayizi ve üçüncü dereceden Mecidi Nişanı'na layık görülmüştür. Çağdaşı hattat Yahya Hilmi Efendi, Şevki Efendi hakkında "kemâl-i itinâ ile yazdığı" yorumunu yapmaktadır. İbnülemin Mahmud Kemal İnal'a göre devrin önde gelen hattatları arasında görüldüğü için "hattat-ı hatır" unvanını hak etmektedir.[3] İsmail Orman ise, Mehmed Şevki Efendi'yi hat sanatında kendine mahsus şive oluşturmayı başarabilmiş nadir hattatlardan biri olarak tavsif etmektedir.[4]

1. Eserlerinin Estetik Değerlendirmesi

Mehmed Şevki Efendi'nin yazılarının estetik değeri hakkında yapılacak somut değerlendirmelere kapı aralaması amacıyla eserlerini betimleyen analiz denemeleri yapılmıştır. Yazıların değerlendirmeye tabi tutulacak bölümlerinin Latin harfleriyle transkripsiyonu ve Türkçe tercümeleri verilmiştir. Pek çok sanat dalının konusu olan temel sanat ögeleri kullanılarak analiz denemeleri yapılmıştır. Yapılan incelemede, temel sanatın ögelerinden çizgi, biçim, yön, aralık ve ölçü ögeleri[5] arasında üslup, ritim, hareket ve uyumun mevcudiyeti değerlendirilmiştir.

Konuyla ilgili Yusuf Bilen'in *Hattat Mehmed Şevki Efendi ve Sülüs-Nesih Hat Ekolü*[6] isimli doktora tezi çalışmasında, Şevki Efendi'nin eserlerinden bir grubu hakkında estetik açıdan yorumlar içeren değerlendirmeleri mevcuttur. Ayrıca Bilen'in *Büyük Hat Üstadımız Hattat Mehmed Şevki Efendi (1829 - 1887)*[7] isimli tebliğinde estetik içerikli değerlendirmeleri bulunmaktadır. Bu tebliğde bu eserlerde yer almayan yazılar konu edinilmiştir. Dilek Uludağ'ın *Şevki Efendi ve Hasan Rıza Efendi Sülüs-Nesih Murakka'larının Mukayesesi*[8] adlı Yüksek Lisans tezinde Şevki Efendi'nin murakkalarındaki yazıların harf bazında çizgisel analizleri yapılmıştır. Ayrıca bu tebliğde denenen metot, Sü-

---

3 İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Hattatlar* (İstanbul: Mili Eğitim Basımevi, 1970), 402.

4 İsmail Orman'ın yorumu için bk. https://www.ketebe.org/sanatkar/sevki-efendi-923?artworkId=7659 (Erişim 23 Eylül 2023)

5 Faruk Atalayer, *Temel Sanat Öğeleri* (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1994), 112-114.

6 Yusuf Bilen, *Hattat Mehmed Şevki Efendi ve Sülüs-Nesih Hat Ekolü* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010).

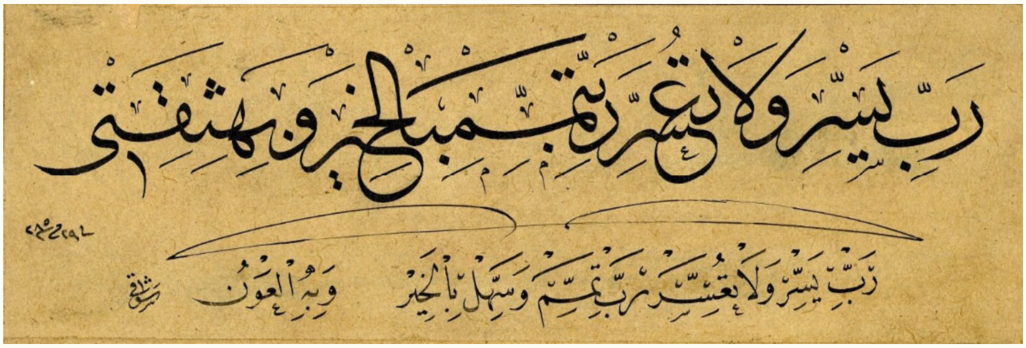
7 Yusuf Bilen, "Büyük Hat Üstadımız Hattat Mehmed Şevki Efendi (1829- 1887)", *I. Uluslararası Şeyh Şa'bân-ı Velî Sempozyumu 4-6 Mayıs 2012.*

8 Dilek Uludağ, *Şevki Efendi ve Hasan Rıza Efendi Sülüs-Nesih Murakka'larının Mukayesesi*, (İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2016).

meyra Erdem'in *Hattat Hamid Aytaç ve Halim Özyazıcı'nın Bazı Eserlerinin Temel Tasarım İlkeleri Bakımından Tahlili*[9] isimli Yüksek Lisans tezinde ve Faruk Narmanlı'nın *Cumhuriyet'e Geçiş Döneminde Hat Sanatı*[10] adlı kitabında da denenmiştir.

2. İstiflerinden Örnekler

Burada kullanılacak örnekler sülüs ve celî sülüs örneklerden seçilmiş olup, değerlendirmeler sülüs nesih yazılarda yazının sülüs kısmı göz önüne alınarak yapılmıştır.



Şekil 1: Hattat Mehmed Şevki Efendi Tarafından Yazılmış Sülüs Nesih Yazı[11]

Mehmed Şevki Efendi'nin imzasının bulunduğu H. 1285 tarihli sülüs nesih eserin sülüs kısmında "Rabbi yessir ve la-tuʿassir Rabbi temmim bi'l-hayr" yazısı vardır. Dua ibaresi olan yazının tercümesi "Rabbim (işlerimi) kolaylaştır, zorlaştırma, Rabbim hayırla tamamla" şeklindedir.

Eserde satır istifi tercih edilmiştir. Yatay formların ön planda olduğu görülmektedir. Üst kısımda "lâmelif" harfinin çapraz yönlü hareketi ve "bi'l-hayr" ifadesindeki "elif-lâm" takısının dikey formu satırı hem eşit bölmüş hem de yatay düzene zıtlık oluşturarak tek düzeliği ortadan kaldırmıştır. Alt kısımda mukavver formlar belirleyici durumdadır. Ayrıca küplü "ayın" ve "hı" harfleri alt düzeni eşit bölerek konumlandırılmış ve ritim hissini desteklemiştir. Satırın başlangıcında "ra" harfinin mürsel yapısı, satır sonunda

---

9 Sümeyra Erdem, *Hattat Hamid Aytaç ve Halim Özyazıcı'nın Bazı Eserlerinin Temel Tasarım İlkeleri Bakımından Tahlili*, (Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2014).

10 Faruk Narmanlı, Cumhuriyet'e Geçiş Döneminde Hat Sanatı (Samsun: Kitap Dünyası Yayınları, 2023), 109.

11 https://www.ketebe.org/eser/2656?ref=artist&id=923 (Erişim 23 Eylül 2023)

yine mürsel formda "ye" harfi ile desteklenmiştir. İstif hareketlerinde uyum görülmekte, güçlü bir kompozisyon kurgusu dikkat çekmektedir.



Şekil 2: Hattat Mehmed Şevki Efendi Tarafından Yazılmış Sülüs Nesih Kıta[12]

Hattat Mehmed Şevki Efendi'nin imzasının bulunduğu H. 1289 tarihli sülüs nesih eserde hadîs-i şerif konu edilmektedir. Sülüs yazı satırında "Kâle Resûlullah Sallahu aleyhi ve sellem" yazılı cümlenin anlamı "Allah'ın Resûlü (Salat ve selam üzerine olsun) dedi ki:" şeklindedir.

Eserde satır istifi düzeni tercih edilmiştir. Sülüs yazıda dikey formların ağırlıkta olduğu, ayrıca "elif" ve "lâm" harflerinin ritmik formda düzenlendiği görülmektedir. Ancak satırın sonunda dikey formların ritim aralığı "üstün" harekesinin kalın yazılışıyla desteklenmiştir. Arka planı oluşturan harekelerin çapraz yapıları kompozisyona hareketlilik katmaktadır. Satırın alt kısmında mukavver formlar ön plandadır. İstifte çizgisel hareketlerde uyum gözetilmiş olup, kompozisyonda ritim ögesi vurgulanmıştır.

[12] Mehmed Şevki Efendi'nin Sülüs-Nesih Meşkleri, haz. Muhammed Tamimi (İstanbul: IRCICA Yayınları, 2010), 37.



Şekil 3: Hattat Mehmed Şevki Efendi Tarafından Yazılmış Sülüs Nesih Kıta[13]

Mehmed Şevki Efendi'nin imzasının bulunduğu H. 1295 tarihli sülüs nesih yazının sülüs satırında "Bismillahirrahmânirrahim" yazılıdır. Yazının ilk satırının tercümesi, "Esirgeyen ve Bağışlayan Allah'ın adıyla" şeklindedir.

Satır istifinin tercih edildiği yazı, "oklu" besmele olarak bilinen formda meydana getirilmiştir. "Sin" harfinin keşîdeli yazılışı sebebiyle istifin ilk kısmında yatay form, sonraki kısmında ise dikey formlar ağırlıktadır. "Elif lam" takıları ve "ha" harfleri kendi aralarında ritim oluşturmaktadır. Alt kısımdaki mukavver formlar, dikey çizgileri dengelemektedir. Pek çok hattat tarafından kullanılan oklu besmele formu, Şevki Efendinin elinde oldukça başarılı bir istifle kullanılmıştır.

13 *Hat Sanatı Tarihi, Ekoller ve Takipçileri*, 425.



Şekil 4: Hattat Mehmed Şevki Efendi Tarafından Yazılmış Sülüs Nesih Kıta[14]

Mehmed Şevket Efendi'nin imzasının bulunduğu H. 1288 tarihli sülüs nesih eserin sülüs kısmında "Er-rahmanü nerhamhümür-Rahmanü erhamu men fi'l-ardi ve yerhamküm men fis-semai" yazılıdır. Dua ibaresi olan yazının tercümesi "yerdekilere merhamet eden kişiye gökten de yardım edilir" şeklindedir.

Eserde satır düzeni görülmektedir. Sülüs satırın istifinde dikey formlar ön plandadır. Ancak satır sonunda "lâm-elif" ve serenli "kef" harflerinin çapraz çizgileri hareket hissini artırmaktadır. "Ha" harflerinin satırın altında "mim", "ra", "nun" ve "vav" harflerinin benzer çizgileri, ritmi desteklemektedir. İstifteki harekette ritim görülmektedir. Kompozisyonda uyum düzenliliği mevcuttur.

---

[14] https://www.ketebe.org/eser/8096?ref=artist&id=923 (Erişim 23 Eylül 2023)



Şekil 5: Hattat Mehmed Şevki Efendi Tarafından Yazılmış Celi Sülüs Yazı[15]

Mehmed Şevki Efendi'nin imzasının bulunduğu H. 1291 tarihli celî sülüs yazının ilk satırında "Hüve'l-Hallâku'l-Bâkî", ikinci satırında "Kıdve-i hattâtîn ve meşâyih-i cevâmi-i" (selâtin)… yazılıdır.[16] Muhammed Hulusi Efendi'ye ait uzun bir mezar taşı üzerindeki yazının ilk iki satırının tercümesi, "O, (Allah) Yaratan ve Sonsuz olandır/ Hattatların önderi ve sultanların şeyhi" şeklindedir.

Eserde kubbe formlu istif tercih edilmiştir. Dikey formlu ögeler ön planda tutulmuştur. Dikey formlar, makus "ye" harfi tarafından dik kesilmiş ve zıtlık oluşturmuştur. Arka planı oluşturan hareke ve tezyini işaretler, leke dengesini sağlamayı hedeflemekte ve kubbe formunun oluşturulmasına katkı sağlamaktadır. Alt satırda "cim", "hı" ve "ayın" harflerinin küplü formları ve üst satırdaki dikey formlar birbirinden bağımsız ritimler oluşturmaktadır. İstifte ritimli bir düzen ve kompozisyonda görsel uyum göze çarpmaktadır.

---

15 https://www.ketebe.org/eser/4848?ref=artist&id=923 (Erişim 23 Eylül 2023)

16 *Zamanı Aşan Taşlar*, haz. Süleyman Berk (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2006), 75.



Şekil 6: Hattat Mehmed Şevki Efendi Tarafından Yazılmış Celi Sülüs Yazı[17]

Mehmed Şevki Efendi'nin imzasının bulunduğu H. 1292 tarihli celî sülüs yazıda "Fetebarekallahu ahsenü'l-hâlikîn" yazılıdır. Yazının tercümesi, "Yaratanların en güzeli olan Allah'ın şanı ne yücedir." şeklindedir.

Eserin istifi dikdörtgen formdadır. Dikey formlar ritmik bir düzen olacak şekilde dizilmiştir. Ritimde aralık ögesi kullanılmıştır. Dikey formlu harfler istif dengesini oluşturmak için olduğundan farklı ölçülerde tercih edilmiştir. Yazının sol kısmında "nun" harflerinin mukavver şekilde kullanımına sol üst kısımda "Sadakallahu'l-azîm" ibaresinin dairesele yakın formda istifi eşlik etmektedir. Eserde hareke ve tezyini işaretlerin harf aralıklarındaki boşluklara dengeli bir şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Ritimli bir istifin yanı sıra dengeli bir kompozisyon mevcuttur.

Sonuç

Bu tebliğde 19. yy. hattatlarından Mehmed Şevki Efendi'nin hüsn-i hat eserlerinin estetik boyutları konu edinilmiştir. Eserler seçilirken mümkün olduğunda Şevki Efendi'nin estetik seviyesini yansıtan evâsıt ve evâhir dönemleri[18] seçilmeye çalışılmıştır. İnceleme konusu edilen yazılar, içerik olduğu kadar estetik açıdan da dönem eserleri çizgisindedir.

19. yy. hat sanatının estetik açıdan gelişiminin üst noktalara vardığı bir dönemdir. Bu yüzyıl hattatlarının, dönemin Avrupa kaynaklı temel sanat eğiti-

---

17 https://www.ketebe.org/eser/4945?ref=artist&id=923 (Erişim 23 Eylül 2023)

18 *Hattat Mehmed Şevki Efendi ve Sülüs-Nesih Hat Ekolü*, 277.

mi almadıkları bilinmektedir. Hattat Mehmed Şevki Efendi de bu örneklerden biridir. Yapılan incelemede, temel sanatın ögelerinden çizgi, biçim, yön, aralık ve ölçü ögeleri[19] arasında üslûp, ritim, hareket ve uyumun mevcudiyeti değerlendirilmiştir. Harflerin hem kendi karakterleri hem de istif içerisindeki teşrifat ve tenasüpleri gözlenmiş, ilaveten harekeler ile tezyini ve mühmel işaretlerin de kompozisyon içerisindeki yerleri konu edinilmiştir. Yüzyıllar içerisinde olgunlaşan hat sanatının, genel kabul görmüş sanat teknikleriyle değerlendirilmesi, eserlere daha geniş bir perspektiften bakılması imkânı sunması açısından önemlidir. Şevki Efendi, bahse konu eğitimi almadığı halde istiflerini meydana getirirken dikkate aldığı estetik kaygılar, ürettiği eserlerin temel sanat ögeleriyle de uyumlu olması sonucunu doğurmuştur.

Kaynakça

Atalayer, Faruk. *Temel Sanat Öğeleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1994.

Berk, Süleyman. Zamanı Aşan Taşlar. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2006.

Bilen, Yusuf. *Hattat Mehmed Şevki Efendi ve Sülüs-Nesih Hat Ekolü*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010.

Bilen, Yusuf. "Büyük Hat Üstadımız Hattat Mehmed Şevki Efendi (1829- 1887)". *I. Uluslararası Şeyh Şa'bân-ı Velî Sempozyumu 4-6 Mayıs 2012.*

Erdem, Sümeyra. *Hattat Hamid Aytaç ve Halim Özyazıcı'nın Bazı Eserlerinin Temel Tasarım İlkeleri Bakımından Tahlili*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2014.

İnal, İbnülemin Mahmud Kemal. *Son Hattatlar*. İstanbul: Mili Eğitim Basımevi, 1970.

Mehmed Şevki Efendi'nin Sülüs-Nesih Meşkleri. haz. Muhammed Tamimi. İstanbul: IRCICA Yayınları, 2010.

Narmanlı, Faruk. *Cumhuriyet'e Geçiş Döneminde Hat Sanatı*. Samsun: Kitap Dünyası Yayınları, 2023.

Serin, Muhittin. *Hat Sanatı Tarihi, Ekoller ve Takipçileri*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2019.

Orman, İsmail. https://www.ketebe.org/sanatkar/sevki-efendi-923?artworkId=7659 Erişim 23 Eylül 2023.

Uludağ, Dilek. *Şevki Efendi ve Hasan Rıza Efendi Sülüs-Nesih Murakka'larının Mukayesesi*, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2016.

[19] Atalayer, *Temel Sanat Öğeleri*, 112-114.

NATURAL ÇİÇEK KESİTLERİNİN TEZHİP SANATINDA TASVİR EDİLMESİ: ENİNE VE BOYUNA KESİT ÇİZİM TEKNİKLERİ UYARLAMALARI

ÜMMÜGÜLSÜM TERZİ [1]

Özet

Tezhip sanatında çizim tekniklerinin içerisinde önemli yer teşkil eden çiçek çizimleri desen oluşturmada en önemli materyal olarak karşımıza çıkmaktadır. Desen formlarının içeriğinde dönemine göre düz yapraklı, kıvrım yapraklı ve çok dilimli yapraklı tasarımlarda aynı etkiyle yapraklara paralel olarak çiçeklerde aynı kıvrım ve dilimlerle bezendiği görülmektedir.(Saz Yolu ve Baba Nakkaş gibi) Desenin içeriğinde çiçek çizimlerinde aynı şekilde merkez bir noktası, meşime yani tohum kesesinin çizimi ve kenarlarda yapraklarla (taç ve çanak yapraklar) çiçek renk bölgesi görselinin çizimi (tekli, ikili, üçlü veya kurdele model) çiçek büyüdükçe de iç tohum bölgesindeki detaylanmalar aynı şekilde değişim göstermiştir. Bu tebliğde, yönlü enine kesit Hatâyî örnekleri ile yönlü boyuna kesit Hatâyî örneklerinin sunumu doğal bir çiçeğin enine ve boyuna kesit görüntülerinin alınması ve tezhibe uyarlanarak çiçeğin tasarım çizimi anlatılacaktır.

Anahtar Kelimeler: İslâm Sanatı, Tezhip, Desen, Hatâyî

[1] Davetli konuşmacı. Müzehhibe, musavvir, İstanbul Türkiye, ummugulsumterzi@hotmail.com

DESCRIPTION OF NATURAL FLOWER SECTIONS IN ILLUMINATION ART: ADAPTATIONS OF TRANSVERSE AND LONGITUDINAL SECTION DRAWING TECHNIQUES

Abstract

Flower drawings, which have an important place among the drawing techniques in the art of illumination, appear as the most important material in creating patterns. In the content of the pattern forms, depending on the period, it is seen that the flowers are decorated with the same folds and slices parallel to the leaves, with the same effect in the designs with flat leaves, folded leaves and multisegmented leaves. (such as Saz Yolu and Baba Nakkaş). In the content of the pattern, in the flower drawings, a central point is also seen, the meşime, that is, the seed sac. drawing and drawing of the flower color zone visual with leaves (petals and sepals) on the edges (single, double, triple or ribbon model). As the flower grows, the details in the inner seed area changed in the same way.

Keywords: Islamic Art, Illumination, Design, Hatayi

Giriş

Tezhip sanatında çizim tekniklerinin içerisinde önemli yer teşkil eden çiçek çizimleri desen oluşturmada en önemli materyal olarak karşımıza çıkmaktadır. Desen formlarının içeriğinde dönemine göre düz yapraklı, kıvrım yapraklı ve çok dilimli yapraklı tasarımlarda aynı etkiyle yapraklara paralel olarak çiçeklerde aynı kıvrım ve dilimlerle bezendiği görülmektedir.(Saz Yolu ve Baba Nakkaş gibi) Desenin içeriğinde çiçek çizimlerinde aynı şekilde merkez bir noktası, meşime yani tohum kesesinin çizimi ve kenarlarda yapraklarla (taç ve çanak yapraklar) çiçek renk bölgesi görselinin çizimi (tekli, ikili, üçlü veya kurdele model) çiçek büyüdükçe de iç tohum bölgesindeki detaylanmalar aynı şekilde değişim göstermiştir.

Tezhip sanatına dair elimizdeki minyatür ve tezhibe dair en eski örnekler olan Uygur belgelerinde görünen gonca tasvirleri, bugünkü uyarlamalarla aynıdır. Her dönemde olduğu gibi tezhip sanatında uygulanmış çiçeklerde doğada bulunan natural çiçeklerin enine kesilerek ya da boyuna kesilerek iç detaylarıyla beraber çizimsel yorumunu içermektedir. Daha küçük formdaki çiçeklerin tasvirlerinde tohum kesesi görünmezken daha büyük ve irileşmiş çiçeklerde merkezdeki görünen sarı tohum bölgesini gösteren hatta tohum kesesinin içinde çiçek açmış görseli sunulan boyuna kesit hatâyî formları desenlerde gayet güzel işlenmiştir. Bilhassa Sokullu Mehmet Paşa Camii'nde bulunan çinilerdeki detaylı hatâyîler bu çizimlere en güzel örneği teşkil etmektedir.

Bu tebliğde, yönlü enine kesit Hatâyî örnekleri ile yönlü boyuna kesit Hatâyî

örneklerinin sunumu doğal bir çiçeğin enine ve boyuna kesit görüntülerinin alınması ve tezhibe uyarlanarak çiçeğin tasarım çizimi görsel ele alınacaktır.

1. Tezhip Sanatında Hatâyîler

Hatâyî, Türk bezeme sanatının başlıcalarından biridir. Bitkisel kökenli olan çiçekler hatâyî adı altında toplanan bir türdür. Kısaca gül, gül goncası, krizantem, lotus ve doğada bulunan muhtelif çiçeklerin enine ve boyuna kesit alınarak anatomilerinden yola çıkılıp tamamen sanatçının hayal gücünü kullanarak üslûplaştırması ile ortaya çıkan şeklidir. Hatâyîler bitki görünümünde olduklarından sap, yaprak, çiçek ve tomurcuklardan terkip edilir. Tabiattaki bitkilere benzemezler. Kendi içinde 3 bölümden oluşmaktadır. Goncalar, yönlüler, pençler olmak üzere 3 çeşittir.

1.1. Goncalar

Boyuna kesit çiçeklerdendir. Çiçeğin açmamış hali olup merkezinde göbek kısmı yani çiçeğin sapa bağlandığı nokta ya da filiz yapraklı başlangıçlardan oluşan tasarımdır ki bu çiçeklerin çiziminde tohum kesesi görünmez yani çiçek daha açmamış ve tohumlu bölge görünmemektedir. Simetrik ya da asimetrik olarak çizilebilir. Merkez (ukde-i hayati) can noktası veya filiz yaprak bölümü, taç yapraklar, çiçek renk yapraklardan oluşmaktadır.

1.2. Yönlüler

Boyuna kesit çiçeklerdir. Bu çiçeklerin çiçeğin en açılmış ve iç tohum bölümü görünen tarzda olan çiçeklerden tasarlanmış halleridir. Daire, enine elips, boyuna elips ve armudi formları vardır. Yönlülerde, tohum kesesi (meşime), çanak kısmı (keys), göbekten çıkıp meşime etrafında bulunan yapraklar (tüveyç) dan oluşur.

1.3. Pençler

Gül, gül goncası, papatya, nilüfer, lotus ve bezer çiçeklerin kuş bakışı üstten veya tersten bakılarak çizilip yorumlanmış halidir. Çiçeğin en önemli özelliği 90 derece dik bir açıyla bakıldığı için merkezden başlangıçlı olduğundan, çiçeklerin formalarının daimî olarak yuvarlak çizilmesidir. Çiçeğin büyüklüğüne göre katlardan oluşur ve her kat kendi içinde aynı sistem olarak da uygulanır, farklılıklar da gösterir. Pençlerde tekrarlanan sistemlerde; merkez (ukde-i hayati) can noktası, yapraklar ve renkli yaprak bölgeleri vardır.

8. ve 9. yy'da Uygur Türklerinin Hoça yazmalarında ve Maniheist duvar

resimlerinde görülen ilk çizimlerinden sonra ipek yolunun da bağlantıları ile Orta Asya'dan İran yoluyla Anadolu'ya ulaşan Hatâyî motifi 11. yüzyıl başlarında Karahanlılar Devleti zamanında (o dönemde Hitay-Huten olarak adlandırılan) Çin Türkistanı'na bu sanattan etkilenip ülkesine getiren sanatçılarında etkisiyle yön bulmuştur.

12. ve 13. yüzyıl tezhipte çiçeklerin kompozisyonlarında azlığı ve rûmîler ile bir arada az kullanılması, adeta bir değişimin de habercisi gibidir. 13. yy sonu ve 14. yy başlamış olan bu değişim ile çiçek ve rumi ve geometrik desenlerin yoğunluğu daha renkli bir döneme girilmesi ve canlı renklerle tasarımların yoğunluğu farklılık olarak yer alır. Çiçek motifi hatâyîler olarak bu dönem yok denecek az uygulama dönemidir.15 yy. Fatih döneminde çok yoğun görülmese de Süleymaniye Kütüphanesindeki yazma eserler ve Fatih döneminde yazma eserlerde renkli katmerli olarak yazma eserlere işlenmiş haliyle görülür. 16.yy'da Kânûnî döneminde ise Şahkulu'nun Saz Yolu adıyla bilinen bezemede katmerli ve detaylı hatâyîler ile birbirini takip eden çok dilimli sarmal yapraklı çizimlerden sonra saray başnakkaşı Üstat Kara Memi'nin Kânûnî Sultan Süleyman'ın *Muhibbî Divanı*'nı süslemesiyle hem natüralist üslûp hem de hatâyîler de çeşitlilik göstermiştir. Çinilerde uygulanan hatâyî çeşitliliği de dönemin camilerinin mihrap ve kalem işlerinde yazma eserlerde, halı, kumaş, taş işçiliği, silah ve metal mücevherlerde görülmektedir.

Sonuç

Ülkelerin nebâtâtının değişiklik göstermesinden, tasarımların orijinalden alınıp hayal gücü eklenerek çizilmesinden dolayı, sınırsız çiçek formları tasarlanmıştır. Kendini yenileyen bu sanatın içinde, her yıl yine sayısız çiçek yorumu eklenerek çeşitliliği çoğalmaya devam etmektedir. Ve bu çok zengin çeşitlilik aynı sanatın yorumlarının, renklerinin, yapraklarının ve uygulama tekniklerinin farklılığıyla dünya üzerinde her yıl zenginleşmektedir. Kitap sanatlarında tezhip, hat, minyatür, katı' ve ciltte, mimaride taş işçiliği, kalem işi, vitray, çini ve seramik, ahşap oymacılığında, deri, kumaş, halı, silah ve takı gibi çok farklı alanlarda gördüğümüz hatâyî motifi, form değiştirerek yüzyıllardır sanatın, hayatın içinde var olmaya devam etmiştir.

Kaynakça

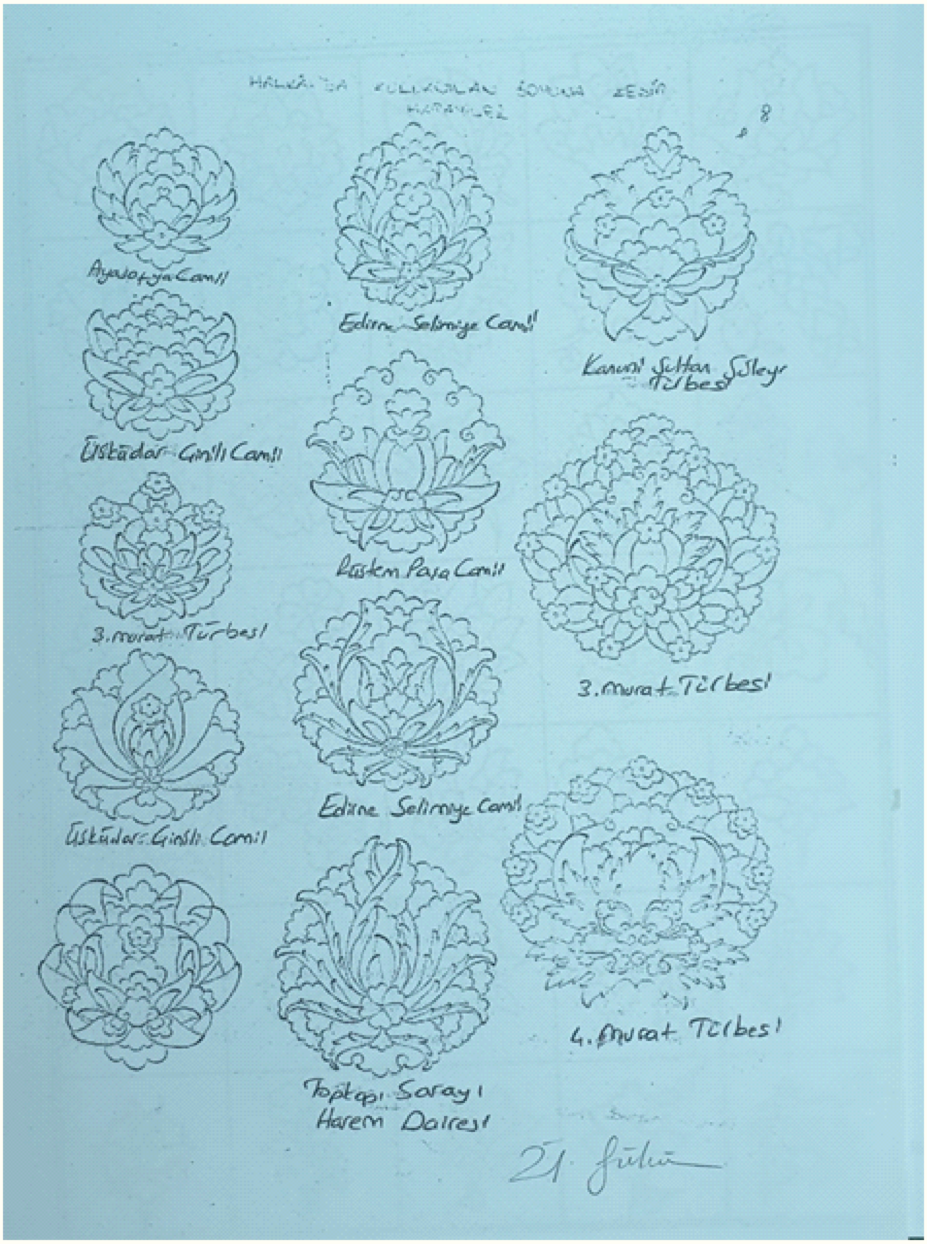
Keskiner, Cahide. *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler Hatai*. İstanbul: İlke Basın Yayım, 2011.

Keskiner, Cahide. *Turkish Motifs*. İstanbul: Turing, 1990.

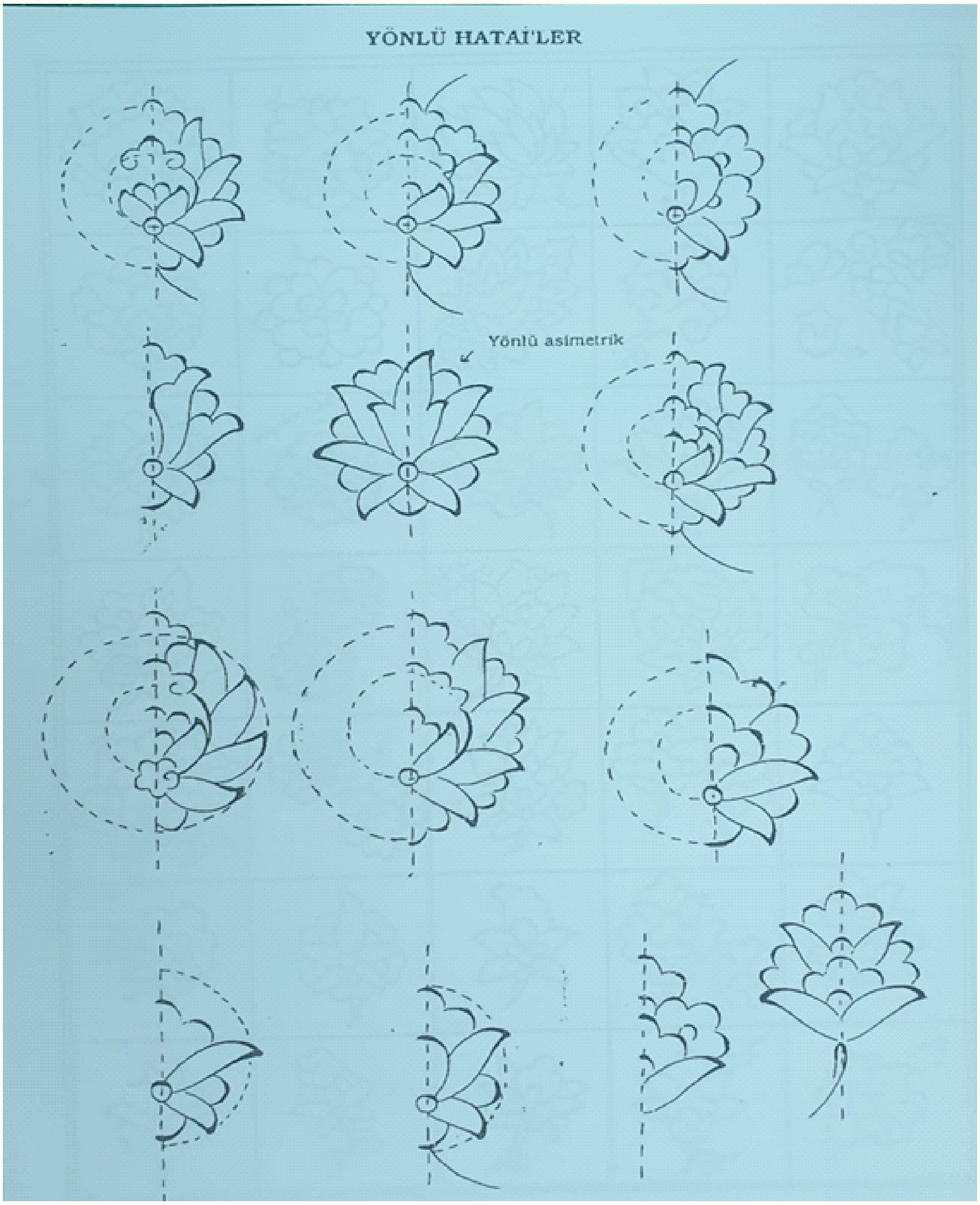
Küpeli, Gülnihal. *İstanbul Üniversitesi Müzesi Kütüphanesindeki Murakkaların Koltuk Tezhipleri Açısından Mukayesesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1994.

Dönmez, Asiye Kafalıer. *Anadolu Selçuklu Döneminde Konya'da Tespit Edilen Beş Yazma eserin Tezhip Yönüyle İncelenmesi ve Günümüz Anlayışıyla Yorumu*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2020.

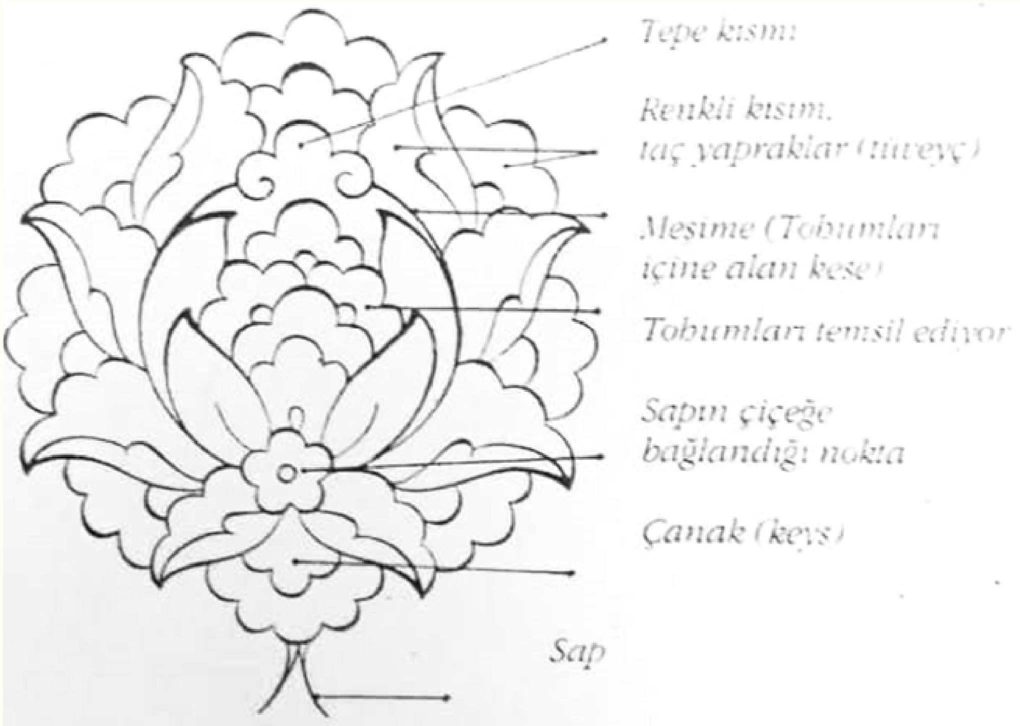
Ek



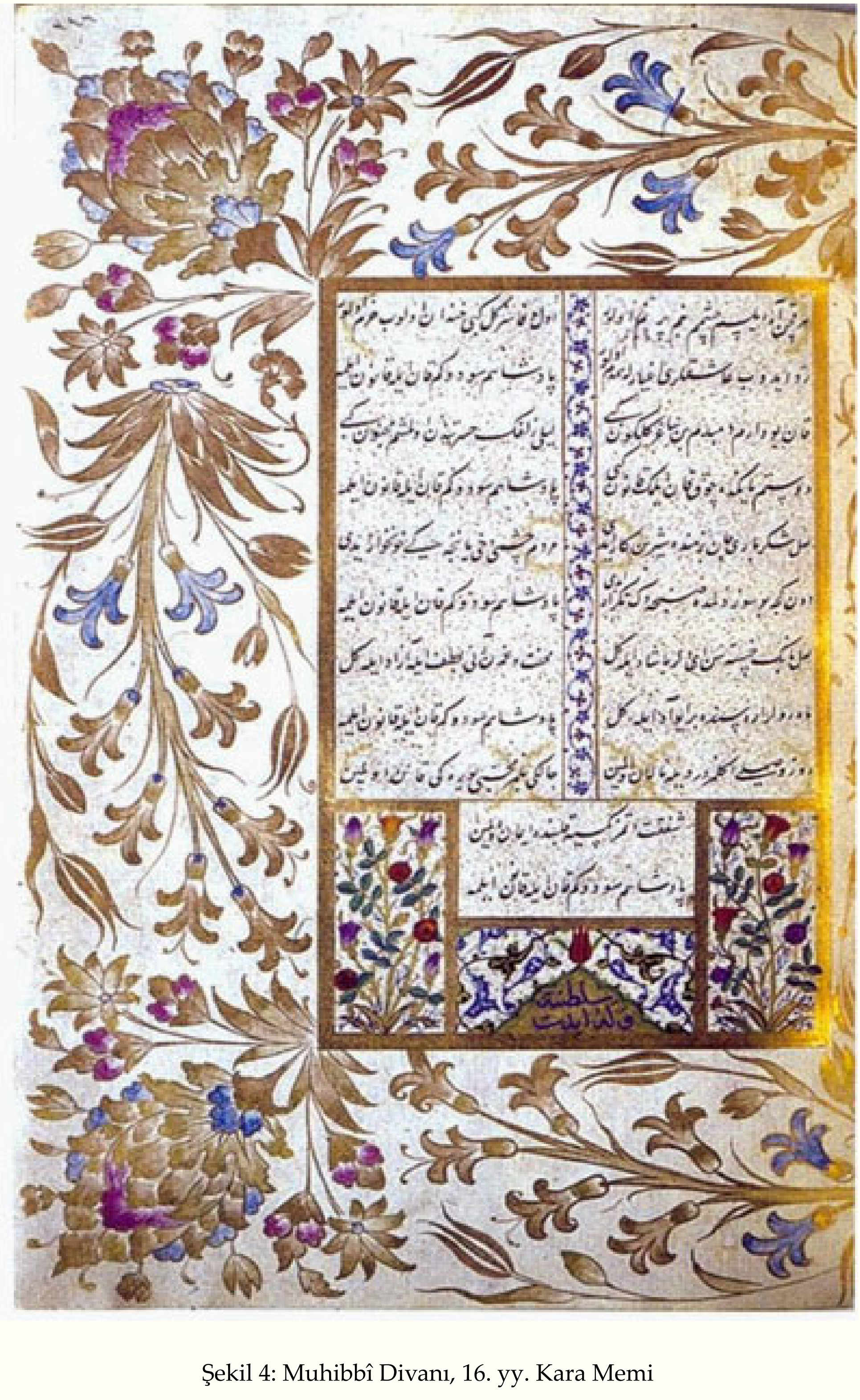
Şekil 1: Hatâyî Kesit Örnekleri



Şekil 2: Yönlü Hatâyîler



Şekil 3: Hatâyînin Unsurları



Şekil 4: Muhibbî Divanı, 16. yy. Kara Memi

AHLAT ERZEN HATUN KÜMBETİ ROZETLERİNİN İNCELENMESİ

ZÜBEYDE KAYRAK[1]

Özet

Türklerin Anadolu'daki ilk yurtlarından olan Ahlat, Türklerin sanat, kültür ve tarih birikimleri bakımından bizlere önemli bilgiler sunmaktadır. Özellikle üzerindeki süslemelerle hem taş işçiliğinin hem de geleneksel Türk süsleme sanatının özelliklerini gösteren kümbetler, sanat tarihi açısından önemli veriler içermektedir. Bu kümbetlerden biri de Ahlat'ta tezyin bakımından en zengin kümbet olan Erzen Hatun Kümbeti'dir. Erzen Hatun Kümbeti, taş işçiliği, mimari yapısı ve üzerindeki geleneksel süslemeleri ile tek tek incelenmesi gereken bir kümbettir. Bu çalışmada, Erzen Hatun Kümbeti'nin üzerindeki rozetler incelenmiştir. Rozetlerin yoğun ve çeşitli olduğu külâh kısmı ve farklı süsleme özellikleri ile öne çıkan cephe kısmındaki rozetler iki ayrı başlık altında değerlendirilmiştir. Her rozet üzerindeki yıldız motifleri, geometrik motifler, gülbezekler, çarkıfelek motifleri, rûmîleri, pençleri bakımından tek tek incelenmiştir. Birden fazla süsleme özellikleri gösteren rozetlerin formları da yine tek tek açıklanmıştır. Bu çalışma ile Erzen Hatun Kümbeti'ndeki rozetlerin süsleme özelliklerinin geleneksel Türk sanatına kazandırılması da amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Selçuklu, Ahlat, Bezeme, Rozet, Kümbet

[1] Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Ankara Türkiye, zubeydekayrak@gmail.com, ORCID-ID: 0000-0003-2931-5308

EXAMINATION OF ROSETTES OF AHLAT ERZEN HATUN CUPOLA

Abstract

Ahlat, as one of the first homelands of the Turks in Anatolia, offers us important information regarding the art, culture and history of the Turks. The cupolas, which show the characteristics of both stonemasonry and traditional Turkish ornamentation with the ornaments on them, contain important data respecting the art history. One of these cupolas is the Erzen Hatun Cupola, which is the richest in terms of ornaments in Ahlat. Erzen Hatun Cupola is a cupola that should be examined one by one with its stone workmanship, architectural structure and traditional decorations on it. In the present study, the rosettes on the Erzen Hatun Cupola were examined. The cone part, where the rosettes are intense and diverse, and the rosettes on the facade, which stand out with their different ornamental features, are evaluated under two separate headings. The star motifs, geometric motifs, rosaces, passionflower motifs, rûmîs and claws on each rosette were examined one by one. The forms of the rosettes, which show more than one ornamental feature, are also explained one by one. With this study, it is also aimed to bring the ornamental features of the rosettes in the Erzen Hatun Cupola to traditional Turkish art.

Keywords: Selçuklu, Ahlat, Ornament, Rosette, Cupola

Giriş

Ahlat, coğrafi konumu ile doğu ve batı uygarlıkları arasında tarih boyunca köprü durumunda olmuş, özellikle Türklerin, Türkistan (Orta Asya) bölgesinden, Anadolu'ya göçlerinde en sağlam basamak, ilk durak, Anadolu'daki Türk medeniyetlerinin ilk nüvelerinin atıldığı ve doğudan gelen Asya Türk harsının Anadolu'daki ilk tezahürlerinin olduğu yerleşim yeridir.[2] Ahlat aynı zamanda Alparslan zamanında Türk akıncılarının üssü olmuştur.[3] Orta Asya'dan gelip Anadolu'yu yurt edinen Türklerin ilk yerleşim alanlarından olan Ahlat, önemli bir kültür ve sanat merkezi olarak uzun yıllar bünyesinde barındırdığı kültür unsurları ile günümüze kadar gelmiştir.[4] Bu kültür unsurlarından biri de kümbetlerdir. "…Kümbetler, hükümdarların ya da devrin büyüklerinin medfun bulundukları türbelerdir."[5] Taş işçiliği ve geleneksel Türk sanatının örneklerini barındıran bu kümbetler, Orta

---

2 Komisyon, *Anadolu'nun Orhun Abideleri Ahlat Mezar Taşları* (Ankara: Ahlat Kaymakamlığı, ts.), 9.

3 , Beyhan Karamağaralı, *Türk Mimari Eserlerinde Ahlat Mezartaşları* (Ankara: Elila Yayınları, 1993), 3.

4 İlhami Nalbantoğlu, *Anadolu'da Türk Mührü* (Ankara: Ahlat Kültür Vakfı Yayınları, 1993), 5.

5 Rahmi Tekin, *Ahlat Tarihi* (İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı, 2000), 162.

Asya'dan Anadolu'ya Türk geleneksel sanatı hakkında bizlere derin bilgiler sunmaktadır. Ahlat, Ahlat taşının işlendiği mimari yapıları ve mezar taşları ile incelenmeye değer eserleri barındırmaktadır. İşte Ahlat'taki kümbetler de incelemesi gereken mimari yapılardır. Kümbetler içerisinde süsleme bakımından en yoğun bezemelere sahip olan da Erzen Hatun Kümbeti'dir. Erzen Hatun Kümbeti hem külâh kısmı hem de cephe bölümleriyle Türk süsleme sanatının örneklerini barındırmaktadır.

1. Ahlat Kümbetleri

Türkler göçebelikle yerleşik yaşamı yüzyıllar boyu birlikte sürdürmüştür. Bu bakımdan, Türklerin yaşamlarında, üstü kubbe biçimindeki yurd çadırları ya da konik biçimdeki çadırlarla, kubbeli ve konik örtülü mimari eserler çok yakın çevreler içinde birbirini seyretmiştir.[6] Kümbetler genel olarak Selçuklu, İlhanlı, Karakoyunlu ve Akkoyunlu dönemlerine aittir. Kümbetler kurgan (oda) mezarın İslâmî geleneğe uyarlanmış şekilleridir. Kümbetlerde Orta Asya etkileri bu şekilde gözlemlenmektedir. Kümbetler, Selçuklu anıt mezarlarının güzel örneklerini teşkil ederler. Ahlat'ta, mimari ve tezyin açısından zenginlik arz eden ve 14 tane olan bu yapıtlar ilçenin çeşitli yerlerine dağılmış durumdadır.

1.1. Ahlat Kümbetlerinin Genel Yapısı

Ahlat'ta kümbetler genellikle kare tabanlıdır. Bazıları kare tabandan dört köşe üzerine çıkmış, öyle kaplanmış, bir kısmı da biteceği zaman sekizgene geçerek piramit şeklinde kaplanmıştır.[7] Alt katı mezar odası üst katı ile mescit olarak planlanmış kümbetler genel olarak iki katlı olarak inşa edilmiştir. Kümbetlerde genellikle 3-4 mezar bulunmaktadır. Kümbetler üzerinde bulunan motifler ise; bir aileye, bir millete; şeyh, hacı, hocalara ait amblemlerdir. Bazıları ise süstür. Bu süsler içerisinde "çarkıfelek" motifi en sık rastlanan süsleme unsuru olarak görülmektedir.[8] Kümbetlerin çokluğu ve çeşitliliği bakımından, Kayseri'den sonra ilk planda gelen Ahlat, Anadolu'daki çeşitli âbidelerde, kitâbelerde adları yazılan mimar ve ustaların yetiştirdiği eski bir sanat merkezidir.[9]

[6] Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977), 326.

[7] Cesim Çelebi, *Yaşayan Kültür Ahlat* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001), 39.

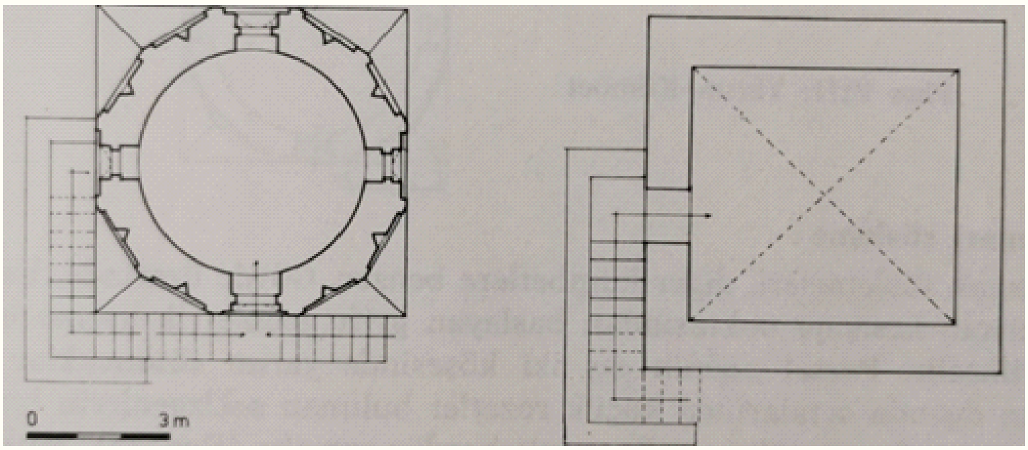
[8] Çelebi, *Yaşayan Kültür Ahlat*, 39.

[9] Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2022), 167.

2. Erzen Hatun Kümbeti

Ahlat'ın Erkizan mahallesinde yer alan Erzen Hatun Kümbet'i, kitâbesine göre 1396-1397 yılında vefat eden Emir Ali kızı Erzen Hatun için yapılmıştır. Karakoyunlular dönemine ait Erzen Hatun Kümbeti'nin kuzey, güney, doğu ve batı pencereleri üzerinde birer yazı vardır.[10] Güney ve doğu cepheleri üzerindeki kitâbeler âyet yazılarını ihtiva eder. Beyaz mermer üzerine nesih yazılı "Âyetü'l-Kürsî" frizi, üstten yapıyı kuşatır. Ayrıca "amele Kasım ibn Sinan Ali" şeklindeki bir usta kitâbesine sahiptir.[11]

Çapraz tonozla örtülü kare planlı mezar odasının üzerinde, dıştan oniki cepheli, içten dairesel planlı esas gövde yapısı yükselir. Kare oturmalık kısmının köşelerinin üçgen şeklinde eğrilmesi ile onikigen gövdeye geçilmiş ve her cephe, çeşitli nişler, silmeler, bordür ve kemerler ile teşkilatlanmıştır.[12]Külâhın da yine Ahlat kümbet mimarisinde görülmeyen bir yoğunlukta süslendiği dikkati çekmektedir. Değişik boyut ve biçimde tasarlanmış bitki ve geometrik kurgulu örneklerin özenle yerleştirildiği görülür.[13] Emir Ali'nin, kızı Erzen Hatun için böylesine süslü bir kümbet yaptırması kendi gücünü ve kızına sevgisini gösterir.[14]



Şekil 1: Erzen Hatun Kümbeti Kaynak: Tabak, 1972, 24.

2.1. Erzen Hatun Kümbet Rozetleri

Erzen Hatun Kümbet rozetleri, külâh kısmında ve kümbetin tüm cephe-

---

10 Mahmut Akbaş- Bülent Bildirici, *Ata Yadigarı Ahlat* (Ankara: Ahlat Kaymakamlığı Yayınları, 2010), 43.

11 Nermin Tabak, *Ahlat Türk Mimarisi* (İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık, 1972), 24.

12 Tabak, *Ahlat Türk Mimarisi*, 24.

13 Abdüsselam Uluçam, *Orta çağ ve Sonrasında Van Gölü Çevresi Mimarlığı -II- Bitlis* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002) 246.

14 Orhan Cezmi Tuncer, *Anadolu Kümbetleri-2* (Ankara: Sevinç Matbaası, 1991), 87.

lerinde yer almaktadır. Genel olarak rozetler dairesel formda olmakla beraber, dikdörtgen ve çokgen şeklindeki rozetler de kümbette mevcuttur. Kümbetin rozetleri külâh ve cephe olarak iki kısımda incelenmiştir.

Erzen Hatun Kümbeti'nin külâh kısmının diken ve çeşitli otlarla kaplı olması çalışmayı zorlaştırmakla beraber bu durum rozetlerin net bir şekilde incelenmesini engellemiştir (Şekil 2). Buna rağmen drone görüntüleri ile külâh çekimleri yapılmış, çekimlerden elde edilen görseller tek tek incelenmiştir.



Şekil 2: Erzen Hatun Kümbeti Külâh Kısmı

Kümbet külâhının tepe noktasında birbirine paralel geometrik geçme [zencerek] arasında bir birim alınarak kullanılmış geometrik motifler yer almaktadır (bk. Şekil 3).



Şekil 3: Erzen Hatun Kümbeti Külâh Kısmı, Güneydoğu Cephesi

Çarkıfelek motifiyle oluşturulmuş rozetler; altılı, sekizli ve onikili dilimli formlar halinde görülmektedir. Çarkıfeleklerin dilim sayısı gibi bu dilimlerin kavisleri birbirinden farklılık göstermektedir. Dilim sayıları arttıkça kavislerin eğiminde de artış görülmektedir (Şekil 4-10).



Şekil 4: Doğu Cephesi



Şekil 5: Güneybatı Cephesi



Şekil 6: Doğu Cephesi



Şekil 7: Kuzeybatı Cephesi



Şekil 8: Kuzey Cephesi



Şekil 9: Kuzeybatı Cephesi



Şekil 10: Kuzey Cephesi

Yaşam çiçeği, dairelerin belli düzende iç içe geçmesiyle oluşur. Evreni, sonsuzluğu ifade eder. Pek çok coğrafyada kutsal bir sembol olarak kullanılmıştır. Kubbe kısmında da yer alan yaşam çiçekleri rozetleri, iki farklı şekilde yer almaktadır (Şekil 11-12).



Şekil 11: Kuzey Cephesi



Şekil 12: Kuzeybatı Cephesi

Süleyman mührü olarak bilinen birbirine geçmiş iki üçgenden oluşan yıldız formlu rozetler de külâh üzerinde yer almaktadır. Bu yıldızların içerisinde de tezhip de penç de denilen gülbezekler yer almaktadır (Şekil 13-14).



Şekil 13: Güneydoğu Cephesi



Şekil 14: Güneybatı Cephesi

Kubbe üzerinde yer alan rozetlerin bir kısmı ise rûmî süslemeler ile şekillenmiştir. Yuvarlak şemsenin içinde kapalı formlar içinde rûmî desen yer almaktadır (Şekil 15-16).



Şekil 15: Kuzey Cephesi



Şekil 16: Güneydoğu Cephesi

Rozetlerden bazıları sınıflandırılan süslemelerin dışında çeşitli şekillerde yer almaktadır. Güneşe benzeyen (Şekil 17) ya da dairelerle çerçevelenmiş gülbezeğe benzeyen (Şekil 18) rozetler de külâh üzerinde yer almaktadır.



Şekil 17: Kuzey Cephesi



Şekil 18: Kuzeybatı Cephesi

Dikdörtgen şeklindeki rozetler de külâh üzerinde yer almakla beraber bu dikdörtgen rozetlerin içi üçgenlerin tekrarlarından oluşan motiflerle doldurulmuştur (Şekil 19-22).



Şekil 19: Güneydoğu Cephesi



Şekil 20: Güneybatı Cephesi



Şekil 21: Güneybatı Cephesi



Şekil 22: Kuzeybatı Cephesi

Çokgenlerin tekrarı ile meydana gelmiş rozet örnekleri de külâh üzerinde yer almaktadır (Şekil 23-24).



Şekil 23: Güneydoğu Cephesi



Şekil 24: Güneybatı Cephesi

Külâh üzerindeki rozetlerde geometrik motifler ağırlıklı olmakla beraber Selçuklu yıldızı, on ve oniki kollu Selçuklu yıldızı, yine Süleyman mührü dediğimiz formda yıldızlar göze çarpmaktadır (Şekil 25-31).



Şekil 25: Güneybatı Cephesi



Şekil 26: Güneybatı Cephesi



Şekil 27: Kuzey Cephesi



Şekil 28: Güneybatı Cephesi



Şekil 29: Güneybatı Cephesi



Şekil 30: Kuzey Cephesi



Şekil 31: Güney Cephesi

Bütün İslâm sanatı çevrelerinin geometrik tezyinatını sonsuz örnekler gösterir.[15] Kümbetin külâhı üzerinde çok farklı geometrik motifler bulunmaktadır. Kare dikdörtgen, daire içine farklı geometriler kullanılmasıyla çok zengin desen çeşidi ile karşılaşılmıştır. Birbirleriyle bağlantısız ve birkaç tekrarın dışındaki desenler gözü rahatsız etmediği gibi merak da uyandırmaktadır. Örneğin zikzaklardan oluşan desenler de farklı bir şekilde kubbe üzerinde görülmektedir. Bu desenler az ve külâh üzerinde yaygın değildir (Şekil 32).



Şekil 32: Güneydoğu Cephesi

2.2. Erzen Hatun Kümbet Cephe Rozetleri

Kümbetin cephe tezyini külâh kadar çok rozet içermemekle birlikte buradaki rozetler de külâh bölümündeki rozetler gibi tek tek incelenmeye çalışılmıştır. Cephe süslemelerinde rûmîler geniş yer kaplamaktadır. Bu rûmîler şemse ve penç motifleri ile bir arada kullanılmıştır. Daire formundaki madalyonların içi farklı rûmî örnekleri ile doldurulmuştur. Şemse içinde birbirine geçmiş iplikler rûmî tepelikle bitmiş, ortasına penç motifi konulmuştur (Şekil 33). Bazı rozetlerin her iki tarafında küçük boyutta penç motifi bulunmaktadır. Bu pençlerin her iki tarafında vazoyu anımsatan üçgen kaide üzerinde tepeliği olan oval formda şemse yer alır. Şemse içindeki desen rûmî kapalı formlar ve içlerinde rûmî tepeliklerle birbirine bağlanmış, tepeliklerden çıkan rûmîyle bitmiştir (Şekil 34).

[15] Semra Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1987), 84.



Şekil 33: Kuzey Cephesi



Şekil 34: Kuzey Cephesi

Çarkıfelek motifleri de rozetler içinde yer almaktadır. Bu cephede yer alan ortadaki en büyük rozet daire şeklindedir ve ortasında penç motifi bulunmaktadır. Çevresinde birbirine bağlı altı rûmî kapalı form ve bu kapalı formlar içinde birbirine bağlı tepeliklerden çıkan rûmî iplikleri, tepeliklerle bitirilmiştir. Büyük rozetin her iki yanında on dilimli çarkıfelek motifi yer alır. Altında ise sekizgen geometrik form yer almaktadır (Şekil 35).



Şekil 35: Doğu Cephesi

Dört kademeli deseni olan rozetin merkezinde altı dilimli penç motifi bulunmaktadır. İkinci kademesi oniki dilime ayrılmıştır. Üçüncü kademe onaltı dilimden oluşurken son kısım üçgen dilimlerle bitirilmiştir (Şekil 36). İnce bir işçilikle işlenmiş rozet üç boyutludur ve üç kademeden oluşmaktadır. Merkezden dışa doğru olan her kademe, onaltı dilimden oluşmuştur (Şekil 37).



Şekil 36: Güneydoğu Cephesi



Şekil 37: Güney Cephesi

Rûmî motifli rozet, dört kapalı form ve bu kapalı formların içinde birbirine bağlı rûmî tepelikler yer alır. Birbirini doksan derece kesen düz çizgilerin ucunda tepelikler görülmektedir. Tepeliklerin üstünde yer alan tepelikli iplikler, kapalı formların üzerinde birleşirler (Şekil 38). Daire formundaki rozetin, merkezinde sekiz dilimli penç motifi yer alır. Etrafında sekizgen geometrik motif, rûmî dalı görevini üstlenmiş ve dış kısımda tepeliklerle bitmiştir (Şekil 39).



Şekil 38: Güneybatı Cephesi



Şekil 39: Güney Cephesi

Merkezde sekizli penç motifi yer alırken çevresinde geometrik motif yer alır (Şekil 40). Diğer rozetlere göre daha sade sekiz dilimli çarkıfelek motifi diğer bir rozet olarak cephede bulunmaktadır (Şekil 41).



Şekil 40: Güneybatı Cephesi



Şekil 41: Doğu Cephesi

Sonuç

Türklerin Anadolu'daki ilk yerleşim yerlerinden biri olan Ahlat; tarihî, kültürel ve sanatsal açıdan büyük önem taşımaktadır. Ahlat'taki kümbetler, Anadolu'ya göçün yaşandığı yıllarda kurulan çadırların hatırasını yaşatan eserlerdir. Kümbetler Türklerin, Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk geleneksel sanatlarının güzel örneklerini, taş işçiliği üzerinden mimaride göstermektedir. Bu örneklerin sergilendiği kümbetler de zengin motiflerle bezenmiştir. Bunlardan biri olan Erzen Hatun Kümbeti Ahlat'ta tezyin bakımından önde gelen kümbettir. Kümbette geometrik motifler, rûmî, şems, gülbezek, çarkıfelek, dikdörtgen ızgaralar, üçgen süslemeler yanında yıldız motifi de ağırlıklı olarak göze çarpmaktadır. Süleyman mührü, Selçuklu yıldızı, on ve oniki kollu yıldızlar da külâh ve kümbet cephesinde yer almaktadır. Üzerindeki tezyinlerle ilgili akademik çalışma olmayan Erzen Hatun Kümbeti, daha derin ve çok yönlü incelemeler yapılarak aydınlatılmalıdır.

Kaynakça

Akbaş, Mahmut- Bildirici, Bülent. *Ata Yadigarı Ahlat*. Ankara: Ahlat Kaymakamlığı Yayınları, 2010.

Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2022.

Cezar, Mustafa. *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977.

Çelebi, Cesim. *Yaşayan Kültür Ahlat*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

Karamağaralı, Beyhan. *Türk Mimari Eserlerinde Ahlat Mezartaşları*. Ankara: Elila Yayınları, 1993.

Komisyon. *Anadolu'nun Orhun Abideleri Ahlat Mezar Taşları*. Ankara: Ahlat Kaymakamlığı, ts.

Nalbantoğlu, İlhami. *Anadolu'da Türk Mührü*. Ankara: Ahlat Kültür Vakfı Yayınları, 1993.

Ögel, Semra. *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1987.

Tabak, Nermin. *Ahlat Türk Mimarisi*. İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık, 1972.

Tekin, Rahmi. *Ahlat Tarihi*. İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı, 2000.

Tuncer, Orhan Cezmi. *Anadolu Kümbetleri-2*. Ankara: Sevinç Matbaası, 1991.

Uluçam, Abdüsselam. *Orta çağ ve Sonrasında Van Gölü Çevresi Mimarlığı -II- Bitlis*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

EDEBİYATIMIZDA ESTETİK BİR UNSUR OLARAK AŞKIN METAFİZİĞİ ÜZERİNE

ALPER AY[1]

Özet

Aşk, insanoğlunun âlemde kayıtsız kalamadığı ve ruhunda heyecan uyandıran en kuvvetli duygulardan biridir. Sözlüklerde "ifrat-ı muhabbet" terkibiyle tarif edilen kavram, sevginin insanı çepeçevre kuşatıp etkisi altına alması demektir. Bu itibarla insanın diğer varlıklardan ayrılan temel özelliklerinden biri de gönül sahibi olarak sevme ve âşık olma kabiliyetlerine sahip olmasıdır. İnsan, hayvanattan aşk kavramı ile tefrik edilmektedir. Yüzyıllar boyunca doğu ve batı medeniyetlerinde hakkında çok şey söylenen bu kavramın ortak bir tarifine insanoğlu henüz ulaşamamıştır. Gelenek içerisinde hemen her kalem erbabı kendince bir güzelin ve aşkın tarifini yapmıştır. Ahmed Gazâlî'nin *Sevânihu'l-uşşâk* adlı eseri konuyu bir bütün olarak ve çeşitli yönleriyle ele aldığından bir klasik hâline gelmiştir. İbn Hazm'ın *Güvercin Gerdanlığı* adıyla dilimize tercüme edilen *Tavku'l-hamâme* adlı kitabı da ayrıca dikkate değer bir eserdir. Anadolu'da ise Yûnus Emre ile başlayan edebiyat geleneğimizde konuyla ilgili oldukça fazla malumat mevcuttur. İlk tanımlama ve benzetmeler Yûnus dilinden olmakla birlikte *Garibnâme*'de aşkın alâmetleri müstakil bir konu olarak ele alınmıştır. Yine aşkın hâlleri ve tariflerine dair Eşrefoğlu Rûmî'nin "adı aşk" redifli nutku, peşinden bir nazîreler silsilesi

1 Dr. Öğretim Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, İslâmi İlimler Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslâm Edebiyatı Anabilim Dalı, Tokat Türkiye, alper.ay40@gop.edu.tr, Orcid ID: 0000-0002-3035-1560

getirmiş; asırlar sonra Şeyh Galib dahi bu redife kayıtsız kalamamıştır. Klasik Osmanlı nesrinin en mühim eserlerinden biri olan Sinan Paşa'nın *Tazarrû'nâme* adlı kitabında "kitâb-ı evsâf-ı aşk" başlıklı bölüm konuya dair epeyce malumat sunmaktadır. Bu çalışmada aşkın tarif, tanım ve benzetmeleri tasnif edilip değerlendirilecek ve konunun İslâm kültüründe temellendirilmesi üzerinde durulacaktır. Zira ilâhî aşk meselesi hemen her kaynakta "Küntü kenzen" hadisiyle izah edilmektedir. Bu rivayet muteber hadis kaynaklarında geçmediği için insanların zihinlerinde soru işaretleri oluşturabilmektedir. Beşerî aşkın izahında ise dinî literatüre neredeyse hiç müracaat edilmemektedir. Oysa Kur'ân-ı Kerîm'de hem beşerî hem de ilâhî sevgi/aşk hakkında ciddi bilgiler vardır. Vahiy, gönülde vuku bulan sevgi için "hub" kavramını öne çıkarırken bedenî istek ve arzular işin "şehâ" kavramını kullanır ki iştah ve şehvet gibi kavramlar aynı kökten gelmektedir. Dolayısıyla kitabımızda bir tasnif ve tanımlama söz konusudur. Bu itibarla ilâhî aşk "eşeddu hubben lillah" (2/165) âyetiyle temellendirilmiştir. Beşerî aşk ise yine aynı kavramla Züleyhâ'nın Hz. Yûsuf'a olan aşkı misalinde "kad şegafeha hubbâ" (12/30) âyeti ile tarif edilmiştir. Dolayısıyla vahiy, sevgiyi beşerî ve ilâhî iki örnek ile aktararak meselenin iki yönüne işaret etmiştir denebilir. Bu çalışmada "aşk" kavramının vahiy odağında tasnif ve tarifi ile bunun kültür ve edebiyatımıza yansımaları üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, Allah, Aşk, İrfan, Şiir

ON THE METAPHYSICS OF LOVE AS AN AESTHETIC ELEMENT IN OUR LITERATURE

Abstract

Love is one of the strongest emotions that a human being cannot remain indifferent to in the world and that creates excitement in his soul. The concept defined as excessive love in dictionaries means that love surrounds and influences people from all around. In this respect, one of the main characteristics of humans that distinguishes them from other beings is that they have the ability to love and fall in love as a person of heart. Human beings are distinguished from animals by the concept of love. Humanity has not yet reached a common definition of this concept, about which much has been said in eastern and western civilizations for centuries. Within the tradition, almost every expert writer has made his own definition of beauty and love. Ahmed Gazali's work Sevânihu'l-uşşâk has become a classic because it deals with the subject as a whole and from its various aspects. Ibn Hazm's book Tavku'l-hamâme, translated into our language under the name Güvercin Gerdanlığı, is also a remarkable work. There is a lot of information on the subject in our literary tradition in Anatolia, which started with Yûnus Emre. Although the first definitions and analogies are from Yûnus language, the signs of love are discussed as an independent subject in Garibnâme. Again, Eşrefoğ-

lu Rûmî's speech with the rhyme "adı aşk", regarding the states and definitions of love, was followed by a series of analogies; Centuries later, even Sheikh Galib could not remain indifferent to this redif. In Sinan Pasha's book Tazarrû'nâme, one of the most important works of classical Ottoman prose, the chapter titled "kitab-ı evsâf-ı Aşk" provides a lot of information on the subject. In this study, the descriptions, definitions and analogies of love will be classified and evaluated and the basis of the subject in Islamic culture will be emphasized. Because the issue of divine love is explained in almost every source with the hadith "Küntü kenzen". Since this narration is not mentioned in reliable hadith sources, it may raise questions in people's minds. In the explanation of human love, religious literature is almost never used.However, the Holy Quran contains serious information about both human and divine love. While Revelation highlights the concept of "hub" for the love that occurs in the heart, it uses the concept of "sheha" for physical desires and desires, and concepts such as appetite and lust come from the same root. Therefore, there is a classification and definition in our book. In this respect, divine love is based on the verse "eşeddu hubben lillah" (2/165). Human love is used with the same concept in Züleyha's Hz. It is described in the example of her love for Joseph with the verse "kad şegafeha hubbâ" (12/30). Therefore, it can be said that revelation pointed out two aspects of the issue by conveying love with two examples, human and divine. In this study, we will focus on the classification and definition of the concept of "love" in the focus of revelation and its reflections on our culture and literature.
Keywords: Literature, Allah, Love, Wisdom, Poetry

Giriş

Aşk kavramı sözlüklerde muhtelif tasvir ve örneklerle izah edilmektedir. Şemseddin Sâmî (öl. 1904) *Kâmûs-ı Türkî*'de aşkı şu beş kelime ile tanımlar: "*Sevgi, sevda, muhabbet, alâka ve ibtilâ.*"[2] Bir şeye veya kişiye karşı tutku ile bağlanma anlamına gelen ibtilâ kelimesini aşkı izah etmek için kullanan Şemseddin Sami, mecazi ve hakiki olmak üzere aşkı iki başlıkta değerlendirmiştir. Hakiki aşkı maksatsız ve Rahmânî, mecazi aşkı ise nefis ve şehvet esası üzerine mebni olarak tasavvur eder. Ahmed Vefik Paşa (öl. 1891) da *Lehçe-i Osmânî*'de benzer kavramlarla aşkı "ifrat-ı muhabbet" terkibi ile izah etmiştir.[3] Muallim Nâcî (öl. 1893) ise *Lügat-ı Nâci* adlı sözlüğünde aşkı "*Pek ziyade sevme, ifrat-ı muhabbet, hissedilip de tarif olunamayan bir hal.*"[4] diye tarif etmektedir. *Lügat-ı Remzî*'de "*Bir kimseyi ifrat üzre sevmek ve*

2 Şemseddin Sami, *Kâmûs-ı Türkî* (İstanbul: Çağrı Yayınları, 2007), 937-938.
3 Ahmed Vefik Paşa, *Lehçe-i Osmânî* (İstanbul: y.y., 1876), 1234.
4 Muallim Nâcî, *Lügat-ı Nâcî* (İstanbul, y.y., 1317), 537.

muhabbet etmek."[5], *Kâmûs-ı Osmânî*'de "*Cândan sevmek gönül vermek*"[6], *Ahterî-yi Kebîr*'de ise "*Bir keyfiyyet-ı muhrikadır ki kalb-i âşıka ve yanık kalbe vâki olur.*"[7] diye tanımlanmıştır. Sair Türkçe sözlüklerde de aşk kavramı üç aşağı beş yukarı benzer tabir ve benzetmelerle tanımlanmış ve genellikle mecazi-hakiki veya beşerî-ilâhî aşk diye meselenin iki yönüne işaret edilmiştir.

Tasavvuf veya edebiyat terimleri sözlüklerinde ise aşk hakkında daha geniş malumat bulmak mümkündür. Örneğin Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*nde aşka dair genel bir çerçeve çizmiş ve aşkı aşırı derecede sevgi olarak tanımlamıştır. "*Gizli bir hazineydim bilinmeyi arzu ettim, âlemi yarattım.*"[8] hadisi ile konu temellendirilmiş ve ilâhî aşkın kaynağında bu hadis-i kudsînin olduğu vurgulanmıştır. Öte yandan Cebecioğlu aşkı mecazi/maddî ve hakiki/manevî olmak üzere iki sûretle telakki etmiş ve mecazi aşkın cinsî cazibeden kaynaklandığını, bunun platonik veya hayalî olanlarının da mevcut olduğunu ve şairlerin aşklarının bu kabilden bulunduğunu öne sürer.[9] Cebecioğlu, aşk maddesini Fuzûlî'nin meşhur "Aşk imiş her ne var âlemde" beyti ile sonlandırmıştır.

Süleyman Uludağ ise *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* adlı eserinde aşkı dört farklı başlıkta değerlendirmiştir: hakiki aşk, mecazi aşk, doğal aşk ve uzrî aşk.[10] Uludağ'a göre aşk, sevginin kemal bulmuş hâlidir. Bu itibarla sevginin mertebeleri sırasıyla izah edilmiş ve meveddet, hevâ, hillet, mahabbet, şagaf, hüyam, valeh gibi sevgi mertebeleri birer cümle ile açıklanmıştır. Uludağ, eserinde aşkı üç maddede değerlendirmiş ve birinci maddede aşkın sözlük anlamını, ikinci maddede tasavvufi yönünü ve üçüncü maddede ise etkilerini ele almıştır. Uludağ'a göre hakiki aşk, Allah sevgisidir.[11] Mecazi aşk, insanı diğer insanları veya varlıkları sevmesi olarak tarif edilmiş ve ilâhî aşka geçişte bir köprü olarak değerlendirildiği vurgulanmıştır.[12] Uludağ, insanın insana duyduğu aşkın ilâhî aşka dönüşmediği duruma ise doğal aşk tabir etmektedir.[13] Gayesi aşkın bizzat kendisi olup vuslatın söz konusu edilme-

---

5 Doktor Hüseyin Remzi, *Lügat-ı Remzî* (İstanbul: Yazma Eserler Kurumu, 2018), 1/878.

6 Mehmed Salâhî, *Kâmûs-ı Osmânî* (İstanbul: Yazma Eserler Kurumu, 2019), 2/139.

7 Ahterî Mustafa Muslihuddin el-Karahisârî, *Ahterî-yi Kebîr*, çev. Ahmet Kırkkılıç - Yusuf Sancak (Ankara: Türk Dil Kurumu, 2017), 636.

8 Mehmet Yılmaz, *Kültürümüzde Âyet ve Hadisler (Ansiklopedik Sözlük)* (İstanbul: Kesit Yayınları, 2013), 396.

9 Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü* (İstanbul: Anka Yayınları, 2004), 65.

10 Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2012), 49.

11 Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 153.

12 Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 239.

13 Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 109.

diği aşka ise Uludağ, uzrî aşk demektedir. Leylâ ile Mecnûn arasındaki aşk, buna güzel bir örnek olarak işaret edilmiştir.[14] Uludağ'ın açıklamalarında âyet veya hadis literatürüne işaret edilmemiştir.

Selami Şimşek de *Tasavvuf Edebiyatı Terimleri Sözlüğünde* aşk maddesini izah etmiş ve İbn Arabi, Fahreddin Irâkî ve Sultan Veled'in konu hakkındaki görüşlerini nakletmiştir.[15] Şimşek de açıklamalarını "Aşk imiş her ne var âlemde" beyti ile örneklendirmiş ve herhangi bir mutasavvıf şairin Türkçe mısraına yer vermemiştir.

Tasavvuf terimleri üzerine kolektif bir araştırma ürünü olan *Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* ise klasik metinlerdeki konu ilgili izahat ve örnekleri bir araya getirmesi bakımından dikkat çekici bir çalışmadır. Zafer Erginli editörlüğünde hazırlanan bu terimler sözlüğünün aşk maddesi *İşârât, Sevânih, Mesnevî, Fütühât-ı Mekkiyye* gibi temel tasavvuf kaynaklarından örneklerle izah edilmiştir.[16] Bu açıklamalar arasında İbn Arabi'nin Kur'an'da aşk lafzının geçmediğini fakat "eşeddu hubben lillah" âyetinin aşka kinaye olduğunu söylemesi dikkat çekicidir. Verilen örneklerin çoğu Ahmed Gazâlî'den alınmış ve aşk hakkında muhtelif tanımlama ve benzetmeler yapılmıştır. Örneğin:

> *"Aşkın kemali melamettir ve melametin üç görünümü vardır. Bir yüzü mahlukatta, bir yüzü âşıkta, bir yüzü de mâşuktadır. Mahlukâta dönük yüz mâşukun kıskançlık kılıcıdır ki âşık ağyâra bakmaya. Âşıka dönük yüz vaktin keskinlik kılıcıdır ki hep aşktan beslene, gönlünü başka bir şeye bağlamaya ve başka hiçbir şey aramaya."*[17]

Son devir Türk mutasavvıflarından Safer Dal'ın hazırladığı *Istılâhât-ı Sofiyye fi Vatan-ı Asliyye* adlı terimler sözlüğünde aşk maddesinde hem klasik Arapça ve Farsça metinlerden hem de Türk tasavvuf şiirinden örnekler mevcuttur. Burada aşk, Allah'ın kuluna bir ihsanı olarak tanımlanmakta ve kulluk makamı olarak ifade edilmektedir.[18] Verilen örnekler ise Eşrefoğlu Rûmî, Sezâî Gülşenî, Abdülehad Nûrî ve Seyfullah Nizamoğlu ilâhilerinden oluşmaktadır. Bu sözlük yekdiğerlerinden farklı olarak Türk tasavvuf şiirinin seçkin örneklerinden alıntı yapmıştır. Fakat aşka dair verilen teorik malumatlar diğer sözlüklere göre kısıtlıdır.

---

[14] Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 365.

[15] Selami Şimşek, *Tasavvuf Edebiyatı Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Litera Yayıncılık, 2017), 43.

[16] Zafer Erginli (ed.), *Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Kalem Yayınları, 2006), 128-134.

[17] Erginli, *Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 129.

[18] Sefer el-Muhibbi el-Cerrahi, *Istılahat-ı Sofiyye fi Vatan-i Asliyye = Tasavvuf Terimleri* (İstanbul: Kırkkandil Yayınevi, 2013), 29-30.

Seyyid Cafer Seccadî tarafından hazırlanan *Tasavvuf ve İrfan Terimleri Sözlüğü*'nün aşk maddesi ise yine diğer terimler sözlükleri gibi klasik metinlerden örneklerle izah edilmiştir. Burada Seccadî, aşkı kalpte ortaya çıkan yakıcı bir ateş, bela denizi, ilâhî cünun ve kalbin maşuk ile vasıtasız kaim olması diye tarif etmektedir.[19] Aşkı mecazi ve hakiki olmak üzere iki kategoride değerlendiren Seccâdî, Mevlânâ ve Attâr gibi meşhur sûfîlerin aşk hakkındaki sözlerine de yer vermiştir.

Buraya kadar söz konusu ettiğimiz sözlüklerin hemen tamamında aşkın birinci anlamı, şiddetli sevgi olarak zikredilmektedir. Edebiyat terimleri sözlüklerinde de benzer bir durum söz konusudur. İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* adlı eserinde aşk kelimesini şiddetli sevgi olarak tanımlamış ve hem divan şiirinin hem de tasavvufî Türk edebiyatının belkemiğini aşk mefhumunun oluşturduğunu kaydetmiştir.[20] Pala, aşkı tasavvufta ve edebiyatta olmak üzere iki başlıkta değerlendirmiş ve genel bir tarif, tasnif yapmıştır. Pala'ya göre tasavvuftaki aşk olgusunun temelinde "gizli bir hazineydim bilinmeyi istedim" manasına gelen hadis-i kudsî yatmaktadır. Pala, "*Bu hadisin içeriğinde aşk vardır.*" diyerek vahdet-i vücûdda Allah'ı bilme ve tanımanın aşk vesilesiyle olduğunu söylemiştir.[21] Divan edebiyatındaki aşk algısı ise "*İlk bakışta cinselliği çağrıştırıyor gibi dursa da esasında platonik bir zevk ve bağlılık olmaktan öteye geçmemektedir.*"[22] diye tarif edilmektedir. Burada Pala, divan şiirinin bazı hususiyetlerinden hareketle aşk kavramın anlam alanlarına işaret etmiş, anlattığı konuları da divan şiirinin önde gelen şairlerinden seçtiği beyitlerle süslemiştir.

Bu bahiste son olarak üzerinde durmak istediğimiz kaynak ise Ahmet Atilla Şentürk tarafından hazırlanan *Osmanlı Şiiri Kılavuzu* olacaktır. Şentürk'ün hazırladığı bu sözlük hem aşk maddesinde hem de diğer maddelerde yekdiğerlerinin fevkinde ve ötesine malumatlar, tespitler ve değerlendirmeler ihtiva etmektedir. Aşk hakkında buraya kadar bahis konusu ettiğimiz sözlüklerin tamamından daha ayrıntılı bilgiler bu kaynakta mevcuttur. Fakat Şentürk, bu maddede Sûdî-i Bosnevî'nin *Hâfız Divanı Şerh*inden[23] istifade ettiğini, aşkı bu şerhteki bilgilerin derlenmesi neticesinde tasnif ettiğini beyan

---

19 Seyyid Cafer Seccadî, *Tasavvuf ve İrfan Terimleri Sözlüğü*, çev. Hakkı Uygur (İstanbul: Ensar Neşriyat, 2007), 49.

20 İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* (İstanbul: L&M Yayınları, 2002), 47.

21 Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, 48.

22 Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, 48.

23 Sûdî-i Bosnevî, *Şerh-i Divan-ı Hâfız*, çev. İbrahim Kaya (İstanbul: Yazma Eserler Kurumu, 2020).

etmektedir.[24] Maddenin muhtevasındaki zenginlik dikkate alınınca Sûdî'nin yaptığı şerhin kuşatıcı olduğu sonucuna varmak mümkündür.

Şentürk'ün verdiği bilgiler dâhilinde Osmanlı şiirinde aşkın olmazsa olmaz kabul edilen yaklaşık yirmi özelliği vardır. Bu özellikleri şöylece sıralayabiliriz:

-Aşk vadisinde akılla yürünmez.-Aşk anlatılması zor bir haldir.-Aşk ilk başta kolay görünür.-Aşk benliği yok etmeyi gerektirir.-Aşk canı feda etmeyi gerektirir.-Aşkı çekmeyen bilmez.-Aşk dertli bir haldir.-Aşk ezelîdir.-Aşk gizli kalamaz.-Gözden önce kulak âşık olur.-Aşk bir kadınla olmaz.-Aşk naz ve niyazladır.-Aşk olgunlaştırıp pişirir.-Aşk perişan eder.-Aşk saf ve tertemizdir.-Aşk sabır gerektirir.-Aşk şah ve geda tanımaz, herkes ona boyun eğer.-Aşk uğrunda canın hiçbir kıymeti yoktur.-Aşkın vuslatı mümkün değildir.-Aşk yakar.-Aşk yüksek karakter gerektirir.-Aşk zevk verir.[25]

Şentürk, bu maddelerin her birine hem Sûdî'nin açıklamalarından hem de diğer klasik Osmanlı şairlerinden örnekler vererek tatmin edici izahatlar eklemiştir. Örneğin gözden önce kulağın âşık olması meselesi ile aşkın bir kadınla olamayacağı şu şekilde izah edilmiştir:

> *"İki kahramanlı aşk mesnevîlerinin neredeyse tamamında kahramanlar veya başka söyleyişle âşıklar birbirlerini daima kulaktan duyarak, rüyada veya resimde görerek âşık olurlar. Batı edebiyatlarında veya diğer kültürlerde bulunduğundan farklı bir çizgi oluşturacak bir biçimdeki bu motif doğu şiirinde yüzyıllar boyunca ısrarla ve aynı şekilde sürdürülür. Nizâmî'nin Hüsrev ü Şirin'ine tercüme yahut nazîre yoluyla kaleme alınmış hemen bütün eserlerde Hüsrev, Şirin'i ilk olarak rüyasında görüp âşık olur. Yahut Süheyl ü Nevbahar'da Süheyl bir şadırvan havuzuna akseden görüntüye âşık olup kendinden geçer. Sudaki bu akis aslında sevgilisinin şadırvanın kubbesinde bulunan resminin yansımasıdır. Yine dikkat edilecek olursa bu ve benzeri hikâyelerde kahramanlar hemen daima bir hükümdarın veliahtı olan şehzade ve prensestirler. Sevgilisini rüyada görüp yemeden içmeden kesilen şehzadeye sevgilisinin bulunduğu yeri gösterecek olan kahraman da daima dünyayı gezip bilen bir seyyah veya tacirdir. Şehzadelerin tarifleri üzerine rüyasında gördüğü güzelin kim olduğunu hemen bilen bu tacir, kahramanı büyük zorluklarla dolu bir yoldan salimen geçirerek sevgilisinin bulunduğu yere ulaştırır... İlk bakışta anlam verilemeyen fakat dikkat edildiğinde bilinçli bir kurgu ve olağanüstü bir insicam ile bıkmak bilmeden yüzyıllar boyu defalarca tekrar edilerek sürdürülen bu motifler incelendiğinde, sevgilisini kulaktan duyan yahut bir su veya kağıt üzerindeki akis ve tasvirini görerek kendinden geçen âşığın, as-*

[24] Ahmet Atillâ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 1* (İstanbul: OSEDAM, 2016), 381.
[25] Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 1*, 381-384.

> *lında Allah'ı hiçbir zaman görmediği halde O'nun vasıf ve sıfatlarını duyup dünyada yarattığı güzelliklerini aynadaki bir aksi seyredercesine müşahede eden sâliki temsil ettiği görülür. "Şehzade" yaratılırken Allah'ın kendinden ruh bağışlayarak yeryüzüne "halife" olarak gönderdiği insandır. Şehzadenin aşk derdiyle yanıp yakılması sırasında ülkeye gelen seyyah veya tacir rolündeki yol gösterici kahraman, âşığı sülûka yani sevgilisinin bulunduğu yola erdiren kâmil mürşidi temsil eder; vazifesi onu tehlikeli yollardan sağ salim ve en kısa zamanda sevgilisinin bulunduğu ülkeye ulaştırmaktır. Bütün bu semboller bir araya getirildiğinde, klasik edebiyatın ismi ve cismiyle en belirgin biçimde insanlar arasında geçtiği kesin olarak bilinen aşk hikayelerinin dahi hemen her bakımdan yoğun mistik motifler ağı içerisinde geliştirilip sürdürüldüğü görülür. Bu edebiyatın klişe kaidelerine göre gerçek aşk asla kadınla olmaz. Ne kadar platonik duygularla sevilirse sevilsin bir kadına duyulan aşkın sonunda mutlaka bir ten zevki yani menfaat söz konusudur. Saf aşk ise hiçbir zaman bir beklenti ve menfaati kabul etmez. Bu sebeple gerçek aşkın muhatabının bir kadın olması mümkün değildir."*[26]

Batı ile doğu arasındaki en keskin ayrılık bu noktada cereyan eder. Doğuda aşk bir kadınla olmazken batıda kadınsız aşk olmaz. Batıda Afrodit yekpâre aşkı cinsellik olarak temsil ederken doğuda Leylâ olanca soyutluğu ile sadece Mecnûn'un gözünde güzel olarak görünmektedir. Gazzâlî'nin *İlâhî Nizam* adıyla Türkçeye tercüme edilen eserinde anlatılan bir olay burada bahsettiğimiz soyutluğa bir örnektir. Anlatıldığına göre Mecnûn bir gün Leylâ'nın evinin önüne gider ve semaya doğru bakar. Kendisine derler ki, Ey Mecnûn! Semaya bakma, Leylâ'nın penceresine bak, belki onu görürsün. Mecnûn ise "Gölgesi Leylâ'nın evine düşen yıldız bana kâfidir." diyerek cevap verir.[27] Burada batılı mânada bir romantizmden bahsedilmiyor. Bilakis mutlak güzellik sahibinin tecellilerini görmekten, her baktığında O güzele dair bir iz görmek gerektiğinden dem vuruluyor. Bu itibarla doğudaki Leylâ ile batıdaki Afrodit arasında temelde bir anlayış ve düşünüş farklılığı vardır. Fakat bu konu oldukça uzun soluklu bir mesele olduğu için sözü bu minvalde çok uzatmak istemiyoruz.

Şentürk, aşkın özelliklerini tasnif ettiği gibi âşığın özelliklerini de muhtelif başlıklar dâhilinde sıralamıştır. Buna göre âşığın özellikleri şu şekildedir:

-Âşık ağlayıp inler.-Âşık aklı terk etmiştir.-Âşık âriftir.-Âşık aşkını gizler.-Âşık ayıplanır.-Âşık bedenden kurtulmaya çalışır.-Âşık bed-nâmdır.-Âşık cemal seyrine taliptir.-Âşık çıplak gezer.-Âşık derdi zevk edinir.-Âşık devamlı

---

26 Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 1*, 382-383.

27 Gazzali, *İlahi Nizam*, çev. Yaman Arıkan (İstanbul: Uyanış Yayınevi, 1982), 75.

içer.-Âşık dövünür.-Âşığın dünyada gözü yoktur.-Âşığın evi gam ve keder yuvasıdır.-Âşığın gecesi gündüzü birdir.-Âşığın gıdası ciğer kanıdır.-Âşık hâl ehlidir.-Âşık hasır üstünde yatar.-Âşık hastadır.-Âşık her şeyde sevgiliyi görür.-Âşık istiğnadadır.-Âşık kan yutar.-Âşığın kıblesi sevgilidir.-Âşığın kıyafeti perişandır.-Âşık mecalsizdir.-Âşık mükeyyifata düşkündür.-Âşık ölü gibidir.-Âşık ölünce cennete gider.-Âşık ölünce şehit olur.-Âşığın sabır, karar ve ihtiyarı gitmiştir.-Âşık sevgili için ölmek ister.-Âşık sevgili uğrunda can verir.-Âşık sevgiliden uzaktadır.-Âşık sevgilinin rızasından çıkmaz.-Âşık sevgilinin yanında olmak ister.-Âşık sevgiliyi ezelde görmüştür.-Âşık sevgiliyi rüyada görme ümidiyle yaşar.-Âşık terk-i diyar eder.-Âşık toprağı şarapla mayalanmıştır.-Âşık uyku uyumaz.-Âşık vuslat zevkini bilmez.-Âşığın vücudu sapsarıdır.-Âşık zayıftır.[28]

Dikkatle irdelendiğinde sadece Şentürk'ün tasnifindeki âşığın vasıflarının pek çoğu ile Kur'an'da tarif edilen takva sahiplerinin vasıfları örtüşmektedir. Örneğin âşığın uyku uyumaması takva sahiplerinin seherlerde istiğfar ettiğini bildiren Âl-i İmrân 17 ve Zâriyât 18. âyetlerden mülhemdir. Dahası, *"**Onlar yataklarından kalkarlar, korkarak ve umarak Rablerine yalvarırlar**..."*[29] *ve "Onlar ki **gecelerini Rablerine secde ederek ve kıyamda durarak geçirirler**."*[30] gibi âyet-i kerîmeler ile birlikte düşünüldüğünde âşığın bir kanun olarak geceleri uyku uyumamasının mistik temelleri idrak edilebilir. Zira Sevgili, gece uyumayan kullarını övmektedir. O'na âşık olduğunu iddia edenin uyumasına ise gaflet tabir olunmaktadır. Bülbül ile gül arasındaki muaşakada bülbülün sevdiğine vâsıl olmasını engelleyen şey seher vaktinde uykuya dalmasıdır. Bu itibarla bülbülün âşık rolündeki kimliğinde temsil ettiği mistik arka planda yukarıdaki âyetler dâhilinde âşığın geceleri uyumaması gerektiği âşıklığın bir kanunu olarak doğuda kabul görmüştür. Bunun dışında bir diğer kanun ise âşığın sevgili uğrunda canını vermesidir. Bu da yine çok katmanlı bir yaklaşımdır. Tevbe sûresi 111. âyette haber verildiğine göre Allah, kendisine iman eden kullarının canlarını ve mallarını rıza ve cennet karşılığında satın almıştır. Alışverişi yapanlara sevinmeleri gerektiği telkin edilir. Öte yandan müşriklerin yaptıkları alışverişin ise bir kâr sağlamadığı, onların zarar-ziyan içinde oldukları da yine vahyin haber verdiği bilgiler arasındadır.[31] Âşığın sevgiliyi ezelde görmesi, yani ezel bezminde Sevgili ile mülâki olması ise çok rahatça tahmin edilebileceği üzere "Ben sizin

---

[28] Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 1*, 372-377.
[29] es-Secde 32/16-17.
[30] el-Furkān 25/64.
[31] el-Bakara 2/16.

Rabbiniz değil miyim?"[32] âyetine taalluk etmektedir. Şentürk'ün sıraladığı özelliklerden bir diğeri ise âşığın dünyada gözünün olmamasıdır. Bu sebeple dünyalık hiçbir şey onu sevgiliyi anmaktan alıkoymaz. Bunun arka planında *"(İşte)* ***nice adamlar*** *(var)dır ki onları ne ticaret ne de alışveriş, Allah'ı anmaktan, namazı dosdoğru/gereğine uygun kılmaktan, zekâtı vermekten alıkoyar..."*[33] âyeti yatmaktadır. Öte taraftan dünya hayatına dair vahyin işaret ettiği gerçekler o kadar keskin ve ısrarcıdır ki âşığın ona meyletmesi akıl kârı değildir. Konuyla ilgili birkaç âyet meali şöyledir: *"...Halbuki* ***dünya hayatı*** *ahiretin yanında* ***geçici bir faydalanmadan*** *başka bir şey değildir."*[34]*"Ey kavmim! Bu* ***dünya hayatı geçici*** *bir faydalanmadan ibarettir..."*[35]*"...****Dünya hayatı aldatıcı bir faydalanmadan*** *başka bir şey değildir."*[36]*"****Dünya hayatı*** *aldatıcı bir faydalanmadan başka bir şey değildir."*[37] *"****Dünya hayatı*** *bir oyun ve oyalanmadan başka bir şey değildir."*[38] *"****Dünya hayatı*** *ancak bir oyun ve eğlenceden ibarettir..."*[39] *"****Bu dünya hayatı*** *ancak aldatıcı bir metadan ibarettir."*[40] Bu âyetler bir bütün olarak değerlendirildiğinde âşığın sevgili karşısında dünyada gözünün olması olacak şey değildir. Bu sebeple bütün aşk mesnevîlerinde âşık, sevgiliye kavuşmak için sahip olduğu dünyalıklardan vazgeçmiştir. Züleyhâ'nın Hz. Yûsuf'a olan aşkında dahi vakıa öyledir. Şentürk'ün kaydettiği bir diğer özellik ise âşığın baktığı her şeyde sevgiliyi görmesidir. Bu hâl, aşkın en kuvvetli mistik yönlerinden birisidir. İlk olarak akla gelen "*fesemme vechullah*"[41] âyetidir ki muttakî bir kul her baktığı yerde O'nun yüzünü görebilmektedir. Bununla beraber Allah'ın varlığını, kudretini yeryüzünden okumak gerektiğini telkin eden âyetler hayli bir yekûn tutar.[42]

Bu bahis o denli uzun ve muhtelif yorumlara açıktır ki sadece âşığın ve aşkın alâmet ve özellikleri ile âyet-i kerîmeler arasında yapılacak bir çalışma dahi hayli geniş ve uzun soluklu olacaktır. Bu sebeple konuyu fazla uzatmak istemiyoruz. Maksadımız aşkın ve âşığın özelliklerinden bir kısmının mis-

---

32 el-A'râf 7/172.
33 en-Nûr 24/37. Konuyla ilgili diğer âyet için bk. el-Kehf 18/46.
34 er- Ra'd 13/26.
35 el-Mü'min 40/39.
36 el-Hadîd 57/20.
37 el-Hadîd 57/20.
38 el-En'âm 6/32.
39 Muhammed 47/36.
40 Âl-i İmrân 3/185.
41 el-Bakara 2/115.
42 İlgili âyetlerin bir kısmı için bk. Âl-i İmrân 3/190-191, Yûsuf 12/105-106, er-Ra'd 13/2-5, en-Nahl 16/10-17, Fussilet 41/37, el-Câsiye 45/3-5.

tik yönlerinin ilişkili olabileceğini düşündüğümüz âyetlerle ilişkisini kurmaktır.

Aşka dair akademik camiada yapılan bir diğer çalışma ise Abdulhakim Koçin tarafından hazırlanan makaledir.[43] Koçin, divan şairlerinin aşka yaklaşımlarını muhtasar bir halde izah etmiştir. Yûnus Emre'nin aşk anlayışı ise Mustafa Tatcı tarafından irdelenmiştir.[44]

1. Klasik Metinler

1.1. Sevânihü'l-Uşşâk

Gelenek içerisinde yazılan müstesna metinler, mısralar arasında aşka dair özel başlıklar, bölümler, satırlar yer almaktadır. Divan-ı ilâhiyat adıyla anılan irfânî şiir geleneğimiz ise yekpâre bu aşkı konu edinen bir hazine kabilinden değerlendirilmeli ve özel çalışmalara konu edinmelidir. Bunun dışında Türk edebiyatı haricinde doğu medeniyeti içinde aşka mahsus yazılan en meşhur kitap Ahmed Gazali'nin (öl. 520/1126) *Sevânihü'l-Uşşâk* adlı eseridir. Küçük hacimli bir eser olan Sevânih, *Âşıkların Halleri* adıyla Türkçeye tercüme edilmiştir.[45] Yetmiş beş fasıldan meydana gelen bu eserde Ahmed Gazâlî, aşkın muhtevasından, özelliklerinden, alâmetlerinden bahsetmektedir. Meşhur aşk kahramanlarından Leylâ ile Mecnûn arasındaki hikâye burada da söz konusu edilmiş ve şöyle bir olay kurgulanmıştır:

> *"Anlatıldığına göre Mecnûn'un kabilesi bir araya gelmiş, Leylâ'nın kabilesine şöyle demişler: Bu delikanlı aşktan helak olacak. Bir defacık olsun Leylâ'yı görmesine izin verilse ne zararı olur? Dediler ki; Bizim için önemli değil ama Mecnûn onu görmeye dayanamaz. Mecnûn'u getirdiler, Leylâ'nın çadırının kapısını araladılar. Leylâ'nın gölgesi görünür görünmez çıldırmış denilen Mecnûn yere yığılıverdi. Biz, onu görmeye dayanamaz demiştik dediler."*[46]

Bu hikâyede anlatın olay görünüş itibarı ile iki insan arasındaki gönül ilişkisini izah ediyor gibi dursa da hakikatte "*len terânî*"[47] âyetinin mazmununu, sırrını özünde taşımaktadır. Olayın arka planı Tur dağında mutlak güzellik sahibini görmek dileyen ama bir dağa olan tecellisine dahi takat ge-

---

[43] Abdulhakim Koçin, "Divan Şiirinde Şairlerin Aşka Yaklaşımları", *Gazi Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi* 11/2 (2003), 395-423.

[44] Mustafa Tatcı, "Yûnus Emre'de Aşk", *Türk Halk Kültürü Araştırmaları = Turkish Folk Culture Researches* 1 (1991), 83-95.

[45] Ahmed Gazâlî, *Âşıkların Halleri-Sevânihü'l-Uşşâk*, çev. Turan Koç - Mehmed Çetinkaya (İstanbul: Hece Yayınları, 2019).

[46] Ahmed Gazâlî, *Âşıkların Halleri-Sevânihü'l-Uşşâk*, 41.

[47] el-A'râf 7/143.

tiremeyen Hz. Musa'nın kıssası değil midir? Mistik manada Leylâ'nın gölgesi, sevgilinin tecellisinden başka ne olabilir? Kavmin dediği onu görmeye dayanamaz sözü "len terânî"den başka bir şey midir? Ahmed Gazali, bu hikâyeyi *Sevânih*'in 25. faslında anlatmakta ve anlattığı hikâye hakkında bir görüş beyan etmemektedir. Yine *Sevânih*'in 54. faslında aşkın hurûfundaki esrâra dikkat çekilmiştir:

> *"Aşkın esrârı aşk sözcüğünün harflerinde gizlidir. Ayn ve şın harfleri aşktır, kaf harfi ise kalbe işarettir. Gönül âşık değilse sallantıdadır. Âşık olunca âşinâlık kazanır. Aşk, göz ve görme ile başlar. Ayn harfi başlangıçta aşkın harflerine samimiyetle yaklaşır. Derken âşık şevkle dolu şarabı içer. Bu durum şın harfi ile ünsiyet sağlar. Bunu tâkiben âşık kendinden geçer ve mâşukta dirilir. Kaf harfi ise âşığın mâşukta var olduğunu gösterir. Dahası, bu harflerin çeşitli terkiplerinde pek çok sırlar vardır."*[48]

Sevânih'te bu tarz ilginç ve dikkat çekici benzetme ve tasvirlere sıkça başvurulur.

1.2. İbn Arabî-İlâhî Aşk / İbn Hazm-Güvercin Gerdanlığı

İbn Arabî'nin (öl. 638/1240) *Fütühât-ı Mekkiyye* adlı klasik eserinin 178. bölümü "Fî mârifeti Makâmi'l-Mahabbeti" başlığını taşımaktadır. Arapça olan bu eserin mezkûr bölümü Mahmut Kanık tarafından dilimize *İlâhî Aşk* adıyla tercüme edilmiştir.[49] İbn Arabî, bu eserinde muhabbetin temellerini ve katmanlarını genellikle Kur'an âyetlerinden delillerle izah etmektedir. Ona göre sevginin temelinde "*O onları, onlar da O'nu severler*"[50] âyeti yatmaktadır.[51] "*Eğer Allah'ı seviyorsanız bana uyun ki Allah da sizi sevsin*"[52] âyeti de İbn Arabî'nin bu minvalde üzerinde durduğu âyetlerdendir.

Diğer mutasavvıfların neredeyse tamamı aşkı, mecazi ve hakiki (beşerî ve ilâhî) olmak üzere ikiye ayırırken İbn Arabî aşkı üçe ayırmıştır. Ona göre aşk; ilâhî, ruhanî ve tabii olmak üzere üç çeşittir. İlâhî aşk bilindiği üzere kulun yaratıcıya duyduğu veya duymak zorunda olduğu muhabbettir. Ruhânî sevgi ise sevgiliyi hem onun için hem de kendi nefsi için sevmektir. Tabii sevgi ise âşığın sevgilisini sadece kendi nefsi için sevmesi demektir.[53] İbn Arabî'nin tasnifine göre Leylâ ile Mecnûn arasındaki aşk, ruhanî aşktan ilâhî aşka bir seyir takip etmektedir. Tabii aşk ise sadece nefsinin çıkarını düşünen beşe-

---

48 Ahmed Gazâlî, *Âşıkların Halleri-Sevânihü'l-Uşşâk*, 72.

49 İbn Arabî, *İlahi Aşk*, çev. Mahmut Kanık (İstanbul: İnsan Yayınları, 2011).

50 Mâide 5/54.

51 İbn Arabî, *İlahi Aşk*, 27.

52 Âl-i İmrân 3/31.

53 İbn Arabî, *İlahi Aşk*, 65.

rin karşı cinse olan yaklaşımını temsil eder. İnsanla hayvan arasındaki keskin farklardan bir tanesi burada saklıdır.

İbn Arabî eserinde bu üç tür sevgiyi açıkladıktan sonra sevginin adlarını, yanılsamalarını, âşıkların sıfatlarını, Kur'an'da âşıkların vasıflarını ve anlatılagelen aşk hallerine dair bazı öyküleri nakleder. Kur'an'da âşıkların vasıfları kısmı, Allah'ın sevdiği ve sevmediğini beyan ettiği hal, vasıf, davranışları haber veren âyetlerden hareketle izah edilmiştir.

İbn Arabî'ye fikrî sahada etki eden Endülüslü İbn Hazm (öl. 456/1064) ise aşkı "*Ruhların çeşitli yaratıklar arasında bölünmüş parçalarının birleştirilmesidir*." olarak tanımlar.[54] Genellikle insanlar arasındaki mecazi aşkı anlatan İbn Hazm'ın, mistik manada ruhların dağılmış parçalarının birleştirilmesini aşk olarak tanımlaması ilginç ve dikkat çekici bir durumdur. Kesretten vahdete veya vahdet-i vücut bakış açısıyla perde gerisinde mutlak güzellik sahibinin yarattığı insana kendi ruhundan üflemesi neticesinde gerçek manada sevilenin O olduğu sonucuna varmak mümkündür.

1.3. Sinan Paşa ve Tazarru'nâme

Güncel manada bir yakarış kitabı olan *Tazarru'nâme*,[55] Sinan Paşa'nın (öl. 891/1486) en meşhur eseridir. Nazım nesir karışık bir muhtevası olan bu eser, Osmanlı nesrinin en seçkin örneklerinden birisidir. Sinan Paşa, bu eserini tedrisattan arka kalan zamanlarda birkaç ay içinde yazdığını söyler. Eserinin muhtevasını ise şu cümlesiyle açıklar: "*Esası usûl-i meşâyıh-ı hakîkat üzere vuruluptur ve binası kavaid-i ehl-i tarikat üzerine konuluptur*."[56] Bu cümleden hareketle *Tazarru'nâme*'yi tasavvufi bir eser olarak tavsif etmek yanlış olmayacaktır.

Sinan Paşa bu eserinde tasavvufun seçkin kavramlarını nev'i şahsına münhasır bir ahenk ve güzellikte izah etmiştir. Tevhid, marifet, şeyhin gerekliliği, havf ü recâ, zühd, tevbe, İslâm, vuzu', salat, savm, hac, ilm, rızâ, sabr, fakr, nefs, tevekkül ve aşk kitapta irdelenen kavramlardandır. Paşa, bu kavramların her birine-işaret-i vücub-ı şeyh, işaret-i evsaf-ı ışk- gibi başlıklar açmıştır. Bu kavramlardan en fazla üzerinde durulanı ve tafsilatlı bilgiler verileni ise aşk bölümüdür. Sinan Paşa, aşka diğer bölümlere ayırdığı hacmin iki üç katını ayırmış ve fevkalade terkip ve tabirlerle aşkı tarif ve tavsif etmiştir.

Paşa aşkı mecazi ve hakiki olmak üzere ikiye ayırır ve mecazi aşkın ülfetten, hakiki aşkın vahdetten ortaya çıktığını söyler:

---

[54] İbn Hazm, *Güvercin Gerdanlığı*, çev. Mahmut Kanık (İstanbul: İnsan Yayınları, 2010), 39.

[55] Sinan Paşa, *Tazarru'nâme*, çev. Mertol Tulum (İstanbul: MEB Yayınları, 1971).

[56] Aylin Koç, "Sinan Paşa", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2009).

> *"Işk-ı mecazi ülfetten olur, ışk-ı hakiki vahdetten olur. Ol sevdadan olur, bu süveydâdan olur. Anda cihân terk olunur bunda dil ü cân terk olunur. Anda perişanlık olur bunda perişanlık cem olur... Anın âh-ı dernâki ciğerler yakar bunun nâle-i sûznâki göklere çıkar."*[57]

Sinan Paşa, tabiattan gelen aşka karşı çıkar ve bunun aşk tanımlamasına dâhil edilmesini kabul etmez:

"Işk ki tabiattan gele, ana ışk dimek gey hayvanlık olur, muhabbet ki şehvetten kopa, ana muhabbet demek nâdânlık olur."[58]

Paşa'nın burada reddettiği tasnif İbn Arabî'nin tasnifi midir yoksa başka bir görüşten mi bahsetmektedir veya ihtimalleri mi sıralamaktadır bilemiyoruz. Bilinen, Sinan Paşa'nın tabiattan gelen aşka hayvanlık dediğidir. Zaten İbn Arabî de tabiî aşkı tarif ederken sadece âşığın nefsinin çıkarının ön planda olduğu aşk demektedir. Bu itibarla Sinan Paşa sadece hayvanlar gibi kendi nefsini düşünen insanın hislerine aşk demeyi hayvanlık olarak tanımlamaktadır. Bunun adı geleneğe göre şehvettir.

Sinan Paşa, aşkın vasıflarını anlattığı eserinde aşka dair hayli malumat vermiştir. Aşkın ne olduğunu ve ne olmadığını farklı benzetmelerle çok başarılı bir üslupla izah etmiştir:

> *"Işk âsâyiş-i cândur, ışk ârâyiş-i cihândur... Işk bir cevher-i pâktir araz sanman, ışk rahat-ı cândır maraz sanman."*[59]

Ona göre aşk can asayişidir, canın yani gönlün veya ruhun huzur bulduğu, teskin olduğudur. Modern dünyada iç huzur olarak tabir edilen şey, Paşa'nın bahsettiği şeyden farklı değildir. Aşk temiz bir cevherdir, insanının özünde vardır sonradan ortaya çıkmamıştır.

Yukarıda üzerinde durduğumuz Şentürk'ün tasniflerinde aşk yolunda âşığın akıl ile yürüyemeyeceğini ifade etmiştik. Sinan Paşa türlü ifadelerle akıl ve aşk arasındaki ilişkiyi tefrik eder:

> *"Akıl marifetin âletidir, ışk yakînin hâletidir. Akıl bir renktir ki onda bûy-ı sır olmaz, ışk bir bûydur ki onda renkten eser olmaz. Akıl bir seng-i marifettir ki nemegi yok, ışk bir nemeg-i hakikattir sengi yok. Akıl bir murgdur hava yüzünde, ışk bir hevâdır murg içinde. Murg havada nazzârlık ider, hevâ murgda âvâralık ider."*[60]

---

[57] Sinan Paşa, *Tazarru'nâme*, 200.
[58] Sinan Paşa, *Tazarru'nâme*, 203.
[59] Sinan Paşa, *Tazarru'nâme*, 187-188.
[60] Sinan Paşa, *Tazarru'nâme*, 193.

Akıl ve aşk arasındaki ilişkiyi bu denli latif ifadeler ve benzetmelerle izah etmek gerçekten akıllara durgunluk veren bir durumdur. Sinan Paşa benzer bir ilişkiyi aşk ve güzellik arasındaki ilişkide de ortaya koymuştur. Ona göre gerçek güzellik sûrette değil sirettedir. Güzelliği ortaya çıkaran şey süs değil bakıştır. Bu itibarla güzellik bakılanda değil bakanın bakışında saklıdır:

> *"Işk ile hüsn arasında bir taalluk var ezelî ve ebedî ki ol taalluka taalluk olmaz. Güzellik ü çirkinlik ışk bazarında yeksan olur, hubluk u ziştlik ışk erine seyyân olur. Zülf-i Leylî'de bir şiken var ki dil-i Mecnûn'dan gayrısı ol sınıklığı anlayamaz ve izâr-ı Azrâ'da bir hat var ki cân-ı Vâmık'dan özgesi ol hattı okuyamaz. Işkta hüsn gerek, hüsünde ân gerek, mahbûb olana hemân andan nişân gerek. Hüsn melâhat olmaktır sabâhat olmak değil,* ***güzellik gönül almaktır sûret düzmek değil****."*[61]

Güzelliği süslenmek değil gönül almak olarak tanımlayan Sinan Paşa doğu ile batı arasındaki kadim ayrılıklardan birisi olan güzelliği su gibi duru bir halde izah etmiştir. Bütün doğu milletlerinin güzellik anlayışında yüzyıllar boyunca bu bakış açısı hâkim olmuştur. "Güzel görür güzel bakan" denmiş, güzellik bakışta aranmıştır. Fakat Sinan Paşa, bu bakış açısının herkeste bulunmayacağını da vurgular. Ona göre her kişi aşk derdini çekemez, her denizde aşk incisi bulunmaz ve aşk incisi her kulakta salınmaz:

> *"Her kişi merd-i ışk olmaz ve değme yerde derd-i ışk bulunmaz. Işk bir kimyadır, anın madeni lâ-mekân olur, ışk bir cevherdir anın mekanı kân olur. Işk bir dürdür değme denizde bulunmaz, ışk bir incidir ki her kulakta salınmaz. Işk bir nurdur her gözde görünmez, ışk bir huzûrdur her derûnda bulunmaz."*[62]

Sinan Paşa'nın bu ifadeleri Yûnus'un "*İşitin ey yârenler kıymetli nesnedir aşk/ Değmelere bitimez hürmetli nesnedir aşk*" ilâhisini de çağrıştırmaktadır.

Aşkın hurûfunda dair yukarıda Ahmed Gazâlî'nin bazı benzetmelerini nakletmiştik. Sinan Paşa da eserinde âşık lazfının hurûfu hakkında bir benzetme yapmıştır. Ona göre âşık lafzındaki ayn âra, elif ise idbâra ki talihin yaver gitmemesi demektir, şın harfi şekavete ve kaf ise kazaya işarettir:

> *"Âşık dört harfdür ki ayn âra,elif idbâra, şın şekâvete, kaf kazaya işarettir. Âşık olanlar bu kazaya rıza vermek gerek ki âr izzete, idbâr devlete, şekâvet saadete mübeddel ola."*[63]

Âşığın başına gelen musibetlere, bahtsızlıklara, talihsizliklere, insanların kendini ayıplamasına rıza göstermesi gerekir ki bu kötü haller devlete, saa-

---

[61] Sinan Paşa, *Tazarru'nâme*, 194.
[62] Sinan Paşa, *Tazarru'nâme*, 199.
[63] Sinan Paşa, *Tazarru'nâme*, 205.

dete ve huzura dönüşsün. Bu bakış açısında mistik bir yaklaşım hemen göze çarpar. "*Sabredenleri müjdele*"[64] âyetindeki mazmun Sinan Paşa'nın bu yaklaşımına kaynaklık eder mahiyettedir.

Paşa'nın üzerinde durduğu bu dörtlü bakış açısı anasır-ı erbaa ile de ilişkilendirilmiştir. Ona göre âşık toprak gibi zelil/alçak gönüllü, su gibi bî-delîl/nişansız alâmetsiz, hava gibi karasız, ateş gibi tâbdâr yani ışıklı olmalıdır:

> *"Çün Hak celle ve alâ kârgâh-ı tekvinde insanı dört unsurdan yarattı. Âşık olan dahi hâk gibi zelîl, mâ gibi bî-delîl, havâ gibi bî-karâr, nâr gibi tâbdâr olmak gerek. Dâimâ avcunda bâd ve çehresinde türâb, yüreğinde ateş ve gözünde âb olmak gerek. Her dem yel gibi yelip, yollarda roprak olup, od gibi yanıp, su gibi bulanıp gezmek gerek. Ahkâm-ı dünyevîyeye hüküm virmemek gerek ve makâmât-ı uhreviyyeye dahi bakmamak gerek."*[65]

Paşa'ya göre gerçek âşık avucunda hava, yüzünde toprak, yüreğinde ateş ve gözünde yaş ile âlemi gezmelidir. Bu esnada da ne dünyalık bir makam ve mevkiye veya mala mülke ne de ahiret makamlarına meyletmelidir. Aşk ilinde yapılacak her hareket yekpâre bir güzelin muhabbeti için yapılmalıdır. Bu itibarla Sinan Paşa âlemi yek-nazarla okumakta ve tabiatta olan biten her şeyi aşka hamletmektedir:

> *"Işk iledir göğün döndüğü, ışk iledir yerin durduğu. Işktır çarha koyan feleği, ışktır temcid okudan meleği. Işktır yıldızları seyr ettiren. Işktır ay u güni devr ettiren. Işktır nebatatı bitiren, ışktır çiçekleri getiren..."*[66]

Âşığın özellikleri de yine Sinan Paşa'nın temas ettiği konular arasındadır. Ona göre âşık yemeden içmeden kesilir, insanların dünyaya dair sohbetlerinden kaçar, sürekli sevdiğini anar:

> *"Her ki sırr-ı ışktan haberi olur yimekten ü içmekten hazeri olur. Her kim ki sehun-ı ışka kâyil olur ehl-i dünyâ sohbeti ana zehr-i kâtil olur. Kim ki dâvâ-yı ışk u muhabbet ider kâzı-yı vakt andan iki güvah ister. Biri, dili dâim mâşuk zikrinde olmak, biri gönlü müdâm fikrinde olmak. Madem ki şahidleri bulunmaz, sözine istima olunmaz. Işk bir çavuş-ı Rabbanî'dür, ağyârı Hak yolundan kovar giderir, ışk bir cârub-ı Sübhânî'dür gönül evini Allah için süpürür."*[67]

Âşıklık davası edene zamanın kadısı yani hâkimi iki delil sorar diyen Sinan Paşa, âşığın aşkında samimi olup olmadığını çok güzel örneklerle izah

---

64 el-Bakara 2/155.

65 Sinan Paşa, *Tazarru'nâme*, 205.

66 Sinan Paşa, *Tazarru'nâme*, 208.

67 Sinan Paşa, *Tazarru'nâme*, 215.

etmiştir. Ona göre aşk Rabbanî bir çavuştur ve kulu Allah'tan alıkoyan şeyleri aşk yolundan uzaklaştırır ve yine aşk Subhanî bir süpürgedir ki âşığın gönlünü Allah'a layık hale getirir, siler süpürür.

Tazarru'nâme'de bu tarz ifadeler o kadar fazladır ki hangisini örnek vermek gerektiği dahi kararı güç bir iştir. Sayfalarca süren bu ifadelerden verdiğimiz örnekler sadece bir bakış açısı geliştirmek adınadır. Sinan Paşa aşk konusuna çok fazla kafa yormuş bir düşünmüştür. *Tazarru'nâme*'nin aşk bölümü *Sevânih*'ten hacimlicedir. Fakat aşk hakkında malumat veren tasavvufi kaynakların neredeyse hiçbirinde Sinan Paşa'nın adı geçmez. Girişte örnek verdiğimiz sözlükler Sinan Paşa'dan bahsetmezler. Sadece M. İsmet Uzun'un İslâm Ansiklopedisi için yazdığı aşk maddesinde bu esere işaret edilmiştir.[68] Tam manasıyla tasavvufî bir muhteva arz eden bu metinden tasavvuf akademisin uzak durması yıllarca bu metnin süslü nesre örnek olarak verilmesiyle ilişkilidir. Oysa son derece tatlı ve akıcı bir üsluba sahip olan *Tazarru'nâme*'nin ısrarla anlaşılmaz bir metinmiş gibi gösterilmesi bizim millet olarak bu gibi kitaplardan uzak durmamıza sebep olmaktadır. Yıllarca lise edebiyat kitaplarında süslü nesre örnek verilen *Tazarru'nâme* gerçekten de anlaşılmaktan uzak süslü bir dile mi sahiptir yoksa bu bir vehimden mi ibarettir? M. Fatih Köksal bu konuda insanların yanıltıldığı görüşündedir.[69] Sinan Paşa'nın aşk hakkındaki görüşlerinin salimen tasnif ve değerlendirilmesi öyle zannediyoruz ki kültür ve edebiyat tarihimiz açısından elzem bir çalışma olacaktır.

1.4. Hüseyin Vassâf-Gülzâr-ı Aşk

Aşk hakkında malumat verdiği halde kaynaklarda bu yönüyle pek zikredilmeyen eserlerden bir diğeri *Sefîne-yi Evliyâ*[70] yazarı Osmânzâde Hüseyin Vassâf'ın (öl. 1929) Süleyman Çelebi (öl. 825/1422) Mevlid'ine yazdığı *Gülzâr-ı Aşk* adlı şerhtir.[71] Hüseyin Vassâf, *Mevlid*'in yedinci beytini[72] şerh ederken aşka geniş bir yer ayırmış ve aşkın sözlük anlamını verdikten sonra hem kendi değerlendirmelerini hem de gelenek içerisinde aşkın nasıl tav-

68 M. İsmet Uzun, "Aşk: Edebiyat, Kültür ve Sanat", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 1991).

69 M. Fatih Köksal, "Sinan Paşa'nın Nesri ve Nesir Üslubu", *Sivrihisarlı Sinan Paşa ve Nesir Edebiyatı*, ed. Ahmet Kartal - Zafer Koylu (Eskişehir: Sivrihisar Belediyesi, 2017), 134.

70 Mehmet Akkuş - Ali Yılmaz, *Osmânzâde Hüseyin Vassâf Sefîne-i Evliyâ* (İstanbul : Kitabevi, 2015).

71 Hüseyin Vassâf, *Gülzâr-ı Aşk-Mevlid Şerhi*, çev. Mustafa Tatcı vd. (İstanbul: H Yayınları, 2019).

72 "Aşk ile gel imdi Allah diyelim/Derd ile göz yaşile âh edelim"

sif edildiğini örnekleriyle izah etmiştir. Vassâf'a göre aşk sevgilinin semtine giden en kestirme yoldur:

> *"Hakikat nokta-i nazarından tedkik olunursa tarîk-i aşk semt-i mâşuka giden yolların en kısasıdır. Mesela zühd ve takva ile on senede ele gelen kemâl, aşk ile iki senede belki daha az müddette husûle gelir ki medîne-i maksuda giden yolların bundan dolayı en kestirme yoludur."*[73]

Aşkı en kestirme yol diye tarif eden Vassaf, aşkın nasıl ortaya çıktığını ise şöyle ifade etmiştir:

> *"Cânân-ı hakîkî olan ol Kerîmü'l-müteâl'in muhabbeti kalb-i insanda câygir olunca muhabbetin tezayüdü aşkı istilzam eder."*[74]

Hüseyin Vassâf, Cemalledin Uşşakî'den, Niyazi Mısrî'den, Aziz Mahmud Hüdâyî'den, Neccarzâde Rızâ'dan, Şeyh Galib ve Osman Şems'ten aşk hakkında şiirler örnek vermiş ve bu şiirler hakkında bir değerlendirme yapmamıştır. Bazı ilâhilerin nazîrelerini de ekleyen Vassâf, İbn Arabî'nin ve Abdullatif Bursevî'nin aşk konusundaki görüşlerini de yer vermiş ve bazı değerlendirmelerde bulunmuştur.

Örneğin Vassâf, İbn Arabî'den ilhamla aşkın kaynağını şöyle izah etmiştir:

> *"Aşkın âşıka ziyade iltifatı olduğu için aşk namı verdiler. Bu sebebe mebni ifrat-ı muhabbetle tefsir eylediler. Kur'an-ı azimü'ş-şanda muhib vardır. Aşk namı yoktur. Lakin kinaye vardır. Nitekim Hak Teala "...eşeddu hubben lillah" buyurmuştur. Yani kafirlerin endâd ve esnâma muhabbetlerinden, müminleri Allah'a muhabbetleri eşeddir ki müminler Rablerine âşıktır. Kemâl-i aşk oldur ki mâşuktan gayrısını görmeye. Uşşâkın bidâyeti zühhâd ve ubbâdın nihayetidir."*[75]

Vassâf, Abdullatif Bursevî'nin aşk görüşünü ise şu ifadelerle aktarır:

> *"Kim ki âşık olur elbette bir gün mâşukuna vâsıl olur. Azizim aşktan maksat bir şeye tabiatın kemal üzere meylidir, rağbetidir. Her kim yine kemal üzere meyl ve rağbet ve muhabbet ederse elbette Allahu Teala onu meyl eylediği şeye vâsıl eder. Allahu Tealâ'ya âşık olan Hakk'a vâsıl, Resulullah'a âşık olan... ahirette şefaatine*

---

73 Hüseyin Vassâf, *Gülzâr-ı Aşk-Mevlid Şerhi*, 119.

74 Hüseyin Vassâf, *Gülzâr-ı Aşk-Mevlid Şerhi*, 119. Tatcı vd. tarafından hazırlanan çalışmada bu cümledeki ikinci terkib şu şekilde geçmektedir: "muhabbet-i kalb-i insan". Oysa muhabbet kelimesindeki "i" terkip değil belirtme hal ekidir. Cümlede Kerîm olan Allah'ın muhabbeti denmek istenmektedir. Dahası "muhabbet-i kalb-i insan" terkibinde cümlede anlam düşüklüğü oluşmaktadır. Dolayısıyla doğru olduğunu düşündüğümüz halini kullandık.

75 Hüseyin Vassâf, *Gülzâr-ı Aşk-Mevlid Şerhi*, 121.

> *nail olur... Hakk'a âşık olan Hakk'tan gayrının muhabbetini terk eyleye. Hakk'a âşık olmanın nişanı masivâyı terk eylemektir. Resulullah'a âşık olan sünnet-i Resulullah ile amel eyleye. Cennete âşık olan amel-i salih işler. Dünyâya âşık olan kâr ve kesb yoluna gider. İlme âşık olan medrese köşesini bekler. Marifetullaha âşık olan mürşid-i kâmil kapısını bekler."*[76]

Hüseyin Vassâf'ın *Mevlid* şerhinde daha başkaca malumatlar da mevcuttur ancak verdiğimiz örnekler onun yaklaşımını ihata eder mahiyettedir.

2. İrfan Şiiri

İrfânî şiirimizde aşk temel konudur. Diğer konular aşk etrafında halkalanır. Hayat aşk ile anlam bulur. Âlem aşk ile dönmektedir. Kadim şairlerimiz bakış açısı bu şekildedir. En kıymetli şey aşktır. Bu itibarla Yûnus Emre aşkın değmelerde bitmeyeceğini, kıymetli bir nesne olduğunu söyler. Layık olan gönülde neşv ü nema bulacak bir duygudur. Yûnus'un bu hususta-ki görüşleri o denli yoğundur ki divanının yarısı aşka münhasırdır. Ona göre aşk ulu bir hecedir[77] ve çok değerlidir. Bu itibarla Yûnus aşksızlara da tahammül göstermemektedir. Aşksızlara öğüt vermemeyi telkin eden Yûnus,[78] bu gibi insanların hayvanlar gibi olduklarını, hayvanın ise öğütten anlamayacağını söyler. Yûnus, gerçek âşıkların ölmeyeceğini, ölenin hayvan olduğunu da söyler.[79] Tabi bu tarz benzetmeler Yûnus'un aşka yüklediği anlam alanı ile ilgilidir. Allah'a muhabbeti aşk olarak değerlendiren Yûnus, aşksız derken iman etmeyenleri işaret etmektedir ki bu tipler için Kur'an'da da de benzer tabirler kullanılır.[80]

Kuvvetli bir Yûnus takipçisi olan Eşrefoğlu Rûmî (öl. 874/1469) ise "bu aşk" ve "adı aşk" redifli dört ilâhisinde müstakil olarak aşkı tarif, tasnif, tavsif etmektedir. Ona göre aşk cihanı hiçe satmak, varlığı döküp gitmek, eldeki şekeri başkasına verip zehri kendine ayırmaktır. Gökten yağmur gibi bela yağsa dahi başını o yağmurdan sakınmamaktır. Bu âlem sanki ateşten bir denizdir ve aşk o denize çıplak girmektir.[81] Örnek olması bakımından Eşrefoğlu Rûmî'nin bir ilâhisini buraya alıyoruz:

---

76 Hüseyin Vassâf, *Gülzâr-ı Aşk-Mevlid Şerhi*, 123.
77 Yûnus Emre, *Divan*, çev. Mustafa Tatcı (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), 133.
78 Yûnus Emre, *Divan*, 166.
79 Yûnus Emre, *Divan*, 123.
80 bk. el-A'râf 7/179.
81 Mustafa Güneş, *Eşrefoğlu Rumi: Hayatı, Eserleri ve Divanı* (İstanbul : Sahhaflar Kitap Sarayı, 2006), 279.

Cefâ vü renc ü mihettir adı aşk
Firâk u derd-i firkattir adı aşk
Verip rahatları mihnetler alıp
Düni güni âh u hasrettir adı aşk
Bir oddur kim câna düşmüş yanadur
Yürek dolu hararettir adı aşk
Karârı yok bu aşkın bî-karârdır
Ki dürlü dürlü hâlettir adı aşk
Münezzehdir gâhî iki cihândan
Dükeliden feragattır adı aşk
Gönülde derd-i yâr ancak hemîndir
Bu halktan kamu uzlettir adı aşk
Bu aşkı kimse vasf etmez dili ile
Gam u gussa vü gayrettir adı aşk
Bu aşkı ol bilir kim âşık oldu
Niçe tevhid ü vahdettir adı aşk
Sorarsan aşkı Eşrefoğlu Rûmî
Tamam dost ile vuslattır adı aşk[82]

Belki bütün irfan şiirimizdeki aşka dair bakış açısı bu şiirde vücut bulmuştur. Aynı duyguyu farklı mısralarla defalarca okuyabileceğimiz bir edebi birikimiz mevcuttur.

Örneğin Sun'ullah Gaybî (öl. 1087/1676) geleneğin bir temsilcisi olarak aşkın alâmetlerini "aşka heves etme sakın aşk âdemi bed-nâm eder" diye anlatır:

Aşka heves etme sakın aşk âdemi bed-nâm eder
Rüsvâlığa olma yakın aşk âdemi bed-nâm eder
Gece vü gündüz ağlatır cân u ciğerler dağlatır
Zincirler ile bağlatır aşk âdemi bed-nâm eder
Dile ne gelse söyletir aşk hali zira böyledir
Dipsiz denizler boylatır aşk âdemi bed-nâm eder
Gâh güft u gûya düşürür başına halkı üşürür
Tûfan olup gâh taşırır aşk âdemi bed-nâm eder
Gâh diri olur gâh ölü gâh uslu olur gâh deli
Âşıkların budur yolu aşk âdemi bed-nâm eder

82 Güneş, *Eşrefoğlu Rumi*, 280.

Aşk hâlini bilen bilir aşksız bu zevkten ne alır
Ne âr u ne nâmus kalır aşk âdemi bed-nâm eder
Gaybî edelden sırrı fâş kaldırdı a'dâ cümle baş
Atılmada her dem taş aşk âdemi bed-nâm eder[83]

Gaybî Efendi ile çağdaş olan Abdülehad Nûrî'nin (öl. 1061/1651) divanı "kaside der-hakk-ı ışk" başlığı ile başlar.[84] On dokuz beyitten meydana gelen bu kaside aşk konusunda hayli bilgiler sunmakta, bakış açıları geliştirmektedir. On sekizinci yüzyılın meşhur mutasavvıfı Şeyh Galib (öl. 1213/1799) ise aşkı "*Cân u cânândan müberra muttasıl/Bir bilinmez müdeadır adı aşk*" diye tanımlamaktadır.[85]

Divan şiirinin önde gelenlerinden Taşlıcalı Yahyâ Bey (öl. 990/1582) de aşka dair dikkat çekici ifadelere sahiptir. Aşkın zorluğundan mülhem "*Bir demir dağı delip boynuna almak gibidir/Her kişi âşık olurdu eğer âsân olsa*" demektedir.[86] Yahyâ Bey'in çağdaşı Hayâlî Bey (öl. 964/1556) ise "*Aşk bir şem-i ilâhîdir benem pervânesi*" diyerek aşkın mistik yönüne işaret etmiştir.[87] Mesnevî edebiyatımızın önemli örneklerinden birisi olan *Garib-nâme*'nin sekizinci bölümünün beşinci kısmı aşkın alâmetlerini haber vermektedir. Âşık Paşa'ya (öl. 733/1332) göre âşık olan kişide sekiz türlü alâmet belirir.[88]

Sonuç

Buraya kadar verdiğimiz örneklerinden hareketle bir değerlendirme yapma imkânı doğmuştur. Netice itibarı ile söyleyecek olursak ilk olarak elde ettiğimiz ve üzerinde durulması gereken konu aşkın romantik bir eylem olmadığıdır. Bilakis aşk, bilinçli ama kasıtsız bir kulluğu çağrıştırır. Dünyevî veya uhrevî bir çıkar veya zarardan halas olma yani cennet ümidi veya cehennem korkusu olmaksızın, eskilerin ifadesi ile garazsız-ivazsız kulluğun adı aşktır. Mutlak güzellik sahibinin gönle tecellisi ile zuhura gelen aşk, bütün edebiyatımızın konusudur. Fakat henüz elimizde aşkın geneline dair yapılmış kapsamlı bir çalışma mevcut değildir. Günümüz yazarlarından Beşir Ayvazoğlu'nun *Aşk Estetiği*[89] adındaki kitabı bir nebze

---

[83] Bilal Kemikli, *Sunullah-ı Gaybî Divanı* (İstanbul: MEB Yayınları, 2000), 271-273.
[84] Hüseyin Akkaya, *Abdülehad Nûri ve Divanı* (İstanbul: Kitabevi, 2003), 195-196.
[85] Şeyh Galib, *Divan*, çev. Naci Okcu (Ankara: TDV Yayınları, 2011), 468.
[86] Yahyâ Bey, *Divan*, çev. Mehmed Çavuşoğlu (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1971), 519.
[87] Hayâlî Bey, *Divan*, çev. Ali Nihat Tarlan (Ankara: Akçağ Yayınları, 2014), 302.
[88] Âşık Paşa, *Garibnâme*, çev. Kemal Yavuz (İstanbul: Türk Dil Kurumu, 2000).
[89] Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 1996).

olsun konuyu eksenine oturmuştur ancak bu eserde de irfanî şiir geleneğimiz ikinci plandadır. Tasavvuf terimleri sözlüklerinde İbn Arabî, Ahmed Gazâlî, Mevlânâ gibi klasik Arapça ve Farsça metinler zemin olarak kullanılmış. Edebiyat terimleri sözlüklerinde ise divan şiirinin seçkin örnekleri gündeme getirilmiştir. Oysa Türk şiirinde ilâhî aşkı yüzyıllarca soluksuz ve coşkun bir tarzda dile getiren irfan şiiri bu sözlüklerde dikkate alınmış değildir. Akademik manada elimizdeki tasavvuf ve edebiyat terimleri sözlüklerinin aşk maddelerinde ne Yûnus Emre'den ne Eşrefoğlu Rûmî'den ne de bir başka mutasavvıf şairden bahsedilmektedir. Oysa Anadolu'da İslâm tasavvufu ve edebiyatı Yûnus Emre ve takipçileri eliyle var olduğu bir hakikattir. Dolayısıyla Türk İslâm sentezinin merkezinde yer alan kalemleri dikkate almadan aşk hakkında bir okuma serüvenine girişmek aşka dair bazı malumatları edinmekle birlikte Anadolu irfanının müstesna birikiminden mahrum kalmayı beraberinde getirecektir. Zira Türk milletinin muhayyilesindeki aşk olgusunun en güzel tanımı, tarifi, tasnifi irfanî şiir geleneğimizin satır aralarında saklıdır. Netice olarak bu hususta geniş ama titiz bir çalışma yapmak, Türk İslâm kültüründe aşkın alâmetlerini, tanımlarını, benzetmelerini bir bütün olarak derlemek ve değerlendirmek zaruri bir kültür hizmetidir.

Öte yandan aşk hakkında malumat veren akademik çalışmalarda aşkın "Küntü kenz" hadisi ile temellendirilmiş olması ayrıca üzerinde durulması gereken bir konudur. Örneğin Mustafa Tatcı, Yûnus Emre'nin aşk hakkındaki görüşlerini yazmadan önce aşkı tanımlamış ve bu hadisi işaret etmiştir. Dipnotta ise "*eşeddu hubben lillah*" âyetini kaynak göstermiştir. Bizim buradaki teklifimiz aşkın birinci derece kaynağı olarak sıhhatinde şüphe olan hadisi değil ondan daha kuvvetli bir manaya gelen âyeti öncelemek yönünde olacaktır. Netice itibarı ile her ikisi de birbirini tamam etmektedir. Ancak konu sadece sıhhatinde soru işareti olan bir lafza temellendirilir, âyet ikinci planda tutulursa muhtemel bazı sorular karşımıza çıkar. Oysa sözlüklerde aşkın ilk tanımı şiddetli sevgidir. Âyette de "şiddetli sevgi" lafzı olduğu gibi geçmektedir. Bu itibarla aşkın birinci derecede temas ettiği âyet budur. "*Yuhibuhum ve yuhibbunehu*/ O, onları sever onlar da O'nu" âyeti de bu minvalde ayrıca söz konusu edilmesi gereken bir noktadır. Bu ve benzeri âyetlerin tefsirleri ile birlikte kavram eksenli müstakil bir çalışmanın yapılması, aşkın ve dolayısıyla edebiyatımızın anlaşılması için gerekli bir kültür hizmeti olacaktır. Bizim buraya kadar ifade etmeye çalıştığımız şey sadece meselenin girişi olarak kabul edilebilir.

Kaynakça

Ahmed Gazâlî. *Âşıkların Halleri-Sevânihü'l-Uşşâk*. çev. Turan Koç - Mehmed Çetinkaya. İstanbul: Hece Yayınları, 2019.

Ahmed Vefik Paşa. *Lehçe-i Osmânî*. İstanbul: y.y., 1876.

Ahterî Mustafa Muslihuddin el-Karahisârî. *Ahterî-yi Kebîr*. çev. Ahmet Kırkkılıç - Yusuf Sancak. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2017.

Akkaya, Hüseyin. *Abdülehad Nûri ve Divanı*. İstanbul: Kitabevi, 2003.

Akkuş, Mehmet - Yılmaz, Ali. *Osmânzâde Hüseyin Vassâf Sefîne-i Evliyâ*. İstanbul : Kitabevi, 2015.

Âşık Paşa. *Garibnâme*. çev. Kemal Yavuz. İstanbul: Türk Dil Kurumu, 2000.

Ayvazoğlu, Beşir. *Aşk Estetiği*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1996.

Cebecioğlu, Ethem. *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul: Anka Yayınları, 2004.

Doktor Hüseyin Remzi. *Lügat-ı Remzî*. İstanbul: Yazma Eserler Kurumu, 2018.

Erginli, Zafer (ed.). *Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kalem Yayınları, 2006.

Gazzali. *İlahi Nizam*. çev. Yaman Arıkan. İstanbul: Uyanış Yayınevi, 1982.

Güneş, Mustafa. *Eşrefoğlu Rumi : hayatı, eserleri ve divanı*. İstanbul : Sahhaflar Kitap Sarayı, 2006.

Hayâlî Bey. *Divan*. çev. Ali Nihat Tarlan. Ankara: Akçağ Yayınları, 2014.

Hüseyin Vassâf. *Gülzâr-ı Aşk-Mevlid Şerhi*. çev. Mustafa Tatcı vd. İstanbul: H Yayınları, 2019.

İbn Arabî. *İlahi Aşk*. çev. Mahmut Kanık. İstanbul: İnsan Yayınları, 2011.

İbn Hazm. *Güvercin Gerdanlığı*. çev. Mahmut Kanık. İstanbul: İnsan Yayınları, 2010.

Kemikli, Bilal. *Sunullah-ı Gaybî Divanı*. İstanbul: MEB Yayınları, 2000.

Koç, Aylin. "Sinan Paşa". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 37/229-231. İstanbul: TDV Yayınları, 2009.

Koçin, Abdulhakim. "Divan Şiirinde Şairlerin Aşka Yaklaşımları". *Gazi Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi* 11/2 (2003), 395-423.

Köksal, M. Fatih. "Sinan Paşa'nın Nesri ve Nesir Üslubu". *Sivrihisarlı Sinan Paşa ve Nesir Edebiyatı*. ed. Ahmet Kartal - Zafer Koylu. 127-144. Eskişehir: Sivrihisar Belediyesi, 2017.

Mehmed Salâhî. *Kâmûs-ı Osmânî*. İstanbul: Yazma Eserler Kurumu, 2019.

Muallim Nâcî. *Lügat-ı Nâcî*. İstanbul: y.y., 1317.

Pala, İskender. *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: L&M Yayınları, 2002.

Sefer el-Muhibbi el-Cerrahi. *Istılahat-ı Sofiyye fi Vatan-i Asliyye = Tasavvuf Terimleri*. İstanbul: Kırkkandil Yayınevi, 2013.

Seyyid Cafer Seccadî. *Tasavvuf ve İrfan Terimleri Sözlüğü*. çev. Hakkı Uygur. İstanbul: Ensar Neşriyat, 2007.

Sinan Paşa. *Tazarru'nâme*. çev. Mertol Tulum. İstanbul: MEB Yayınları, 1971.

Sûdî-i Bosnevî. *Şerh-i Divan-ı Hâfız*. çev. İbrahim Kaya. İstanbul: Yazma Eserler Kurumu, 2020.

Şemseddin Sami. *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı Yayınları, 2007.

Şentürk, Ahmet Atillâ. *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 1*. İstanbul: OSEDAM, 2016.

Şeyh Galib. *Divan*. çev. Naci Okcu. Ankara: TDV Yayınları, 2011.

Şimşek, Selami. *Tasavvuf Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Litera Yayıncılık, 2017.

Tatcı, Mustafa. "Yûnus Emre'de Aşk". *Türk Halk Kültürü Araştırmaları = Turkish Folk Culture Researches* 1 (1991), 83-95.

Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2012.

Uzun, M. İsmet. "Aşk: Edebiyat, Kültür ve Sanat". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 4/18-21. Ankara: TDV Yayınları, 1991.

Yahyâ Bey. *Divan*. çev. Mehmed Çavuşoğlu. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1971.

Yılmaz, Mehmet. *Kültürümüzde Âyet ve Hadisler (Ansiklopedik Sözlük)*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2013.

Yûnus Emre. *Divan*. çev. Mustafa Tatcı. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.

İBN ARABÎ DÜŞÜNCESİNDE KUBBE SEMBOLİZMİNİN METAFİZİK TEMELLERİ ÜZERİNE MÜLÂHAZALAR

ABDULLAH ÇAKIR[1]

Özet

İbn Arabî düşüncesinin temeli varlık, olmak bakımından varlığın Hak olması ve varlık kokusunu koklamayan a'yân-ı sâbite olarak adlandırdığı ilmî sûretlerin varlık talep etmesi üzerine kuruludur. Bu düşüncede Hak zâhir ve bâtını, tenzîh ve teşbihi yani zıtları cem' eden, bir ve basit yegâne varlıktır. O'nun bu birliğini bozmadan bu birlikten çokluğun nasıl zuhûra geldiği a'yân-ı sâbite teorisiyle izah edilir. A'yânın gaybî ve aynî/zâhirî olarak ikiye ayrılması şehadet âlemindeki maddî/unsurî formuyla vücûda gelmeden önce ilim/mânâ boyutunda bir varlığa sahip olduğunu göstermektedir. Bu anlamda şehadet âlemindeki her bir mazhar o ilmî sûretin yani mânanın bir diğer ifadeyle ilâhi bilginin hallerinden biridir. Varlığın en basit halinde bâtın zâhiri tamamen ortadan kaldıramadığı gibi en bileşik halinde de zâhir bâtını tamamen ortadan kaldıramaz. Her mazhar zâhir ile bâtının bir arada olduğu bu mânanın müşahhaslaşmış tecellîleridir. İslâm sanatları bu haki-

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, İslâmi İlimler Fakültesi Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Tasavvuf Anabilim Dalı, Kütahya Türkiye, abdullah.cakir@dpu.edu.tr ORCİD: 0000-0002-0646-600X

katleri ifade etmede en önemli ve etkili yollardan biridir. İslâm sanatkârı hakikati dile getirmek maksadıyla maddî formları estetize ederek kullanır. Estetik maddî biçimler onu ortaya çıkaran Müslüman sanatkârın özündeki bu varlık ve hakikat düşüncesini yansıtabilmesi için sembolleşir. Bu yönüyle İslâm sanatları hakikati en kestirme yoldan temaşa ve tefekkür maksadıyla birtakım sembolleştirmelerle eserini anlam yüklü biçimde müdrikelerimize sunar. İslâm yapı sanatı olan mimaride sanatkârlar; bu düşüncenin madde boyutunda şekillenmesi maksadıyla nokta, çizgi, daire ve küreyi bir araya getiren geometrik bir form olarak kubbeyi sembol olarak kullanmışlardır. Özellikle vahdet-i vücûd düşüncesinin bütün sahalarda kendini gösterdiği Türk İslâm medeniyetinde mimari bu bakımdan, göğe yükselen "kubbeler mimarisi" olarak isimlendirilmiştir. Aslında bu; arka planda sözü edilen tefekkürün sembolleştirilerek özetlenmiş bir tespitidir. Bu tebliğde, sembolik anlamıyla kubbenin; vahdet-i vücûd düşüncesini Mutlak Varlık ve O'nun varlık vermesi, varlıkta ana hareketin dairesel olduğu, varlık mertebeleri, insan-ı kâmil, kalp ve mertebeleri, Hakk'ın tevhidi ve saltanatı bakımlarından anlatmak için kullanılması üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Vahdet-i Vücûd, Sanat, Daire, Kubbe, Cami

CONSIDERATIONS ON THE METAPHYSICAL FOUNDATIONS OF DOME SYMBOLISM IN IBN ARABI'S THOUGHT

Abstract

The basis of Ibn Arabi's thought is based on the fact that existence is true in terms of existence and the demand for existence of scientific forms, which he calls ayan-ı thabita, which do not smell the scent of existence. In this thought, God is the only single and simple being that combines the zahir and the batın, tanzih and tasbih, that is, the opposites. How multiplicity emerges from this unity without disrupting its unity is explained by the theory of the obvious. The division of the sign into two as unseen and in-kind/apparent shows that it has an existence in the dimension of knowledge/meaning before it comes into being with its material/elementary form in the world of shahadah/witnessing. In this sense, each manifestation in the world of shahadah/witnessing is one of the states of that scientific form, that is, meaning, in other words, divine knowledge. In the simplest form of existence, batın cannot completely eliminate the zahir, and in its most compound form, the zahir cannot completely eliminate the batın. Every manifestation is the concrete manifestation of this meaning, where the zahir and the batın coexist. Islamic arts are one of the most important and effective ways to express these truths. Islamic artists use material forms by aestheticizing them in order to express the truth. Aesthetic material forms become symbols in order to reflect this idea of existence and truth in the essence of the Muslim artist who created them. In this respect, Islamic arts present their works to our minds in a meaningful way with some symbolizations for the purpose of contemplating and contemplating the truth

in the shortest way. Artists in architecture, which is the Islamic building art; In order to shape this idea in the matter dimension, they used the dome as a symbol, a geometric form that brings together points, lines, circles and spheres. Especially in the Turkish-Islamic civilization, where the idea of Unity of Existence manifests itself in all fields, architecture has been named as the "architecture of domes" rising to the sky. Actually this; It is a symbolized and summarized determination of the contemplation mentioned in the background. In this paper, the dome in its symbolic meaning; It will be emphasized that it is used to explain the idea of unity of existence in terms of Absolute Being and His giving existence, that the main movement in existence is circular, the levels of existence, the perfect human being, the heart and its levels, the monotheism and sovereignty of God.

Keywords: Unity of Existence, Art, Circle, Dome, Mosque



KÜRESELLEŞMENİN SANAT/ESTETİK PROBLEMİ

KEMAL YAVUZ ATAMAN[1]

Özet

Küreselleşme, insanlığın kadim değerlerini sermaye ve iletişim teknolojisinin gücüyle sarsmaya, yıpratmaya çalışmaktadır. Liberal kapitalizmin ilham kaynağı mono/tek kültür dayatması ile sosyo-kültürel değerler kuşatma altına alınmıştır. Küreselleşme, inancı, dini, ahlâkı, hukuku, ölçüsü olmayan, boyutları, kapsamı tahmin edilemeyen, denetlenemeyen, sosyo-kültürel değerleri tek tipleştirmeye çalışan bir süreç haline gelmiştir. Küreselleşme kültürü, sanatı, estetiği metalaştırmaya, insanlığın alın teriyle, göz nuruyla, el emeğiyle, hisleriyle asırlarca ürettiği, geliştirdiği birikimleri, mirası düzleştirmeye çalışmaktadır. Bu yaklaşımıyla insanlık kültür, sanat alanındaki zenginliğini, varlığını sadece kaybetmeyecek, gelenekle geleceğin irtibatı kopacaktır. Birikimler aktarılamayacak, nitelikli sanatçılar yetişemeyecek, eserler ikame edilemeyecektir. Yapay, zevksiz, tatsız, özsüz, mekanik, ticari olan eser ve sanatçılar bu süreçte yer bulmakta, desteklenmektedir. Güzelliklere set çekilmekte, nitelikli eser ve sanatçılar küreselleşmenin bariyerlerine takılmakta, kadim yapılar, tekelci, sömürücü, doyumsuz liberal kapitalizmin ağında yok olmaya mahkûm edilmektedirler. Arapça'da ilmü'l-cemâl "güzellik bilimi", eski Türkçede "ilm-i bedâyi, ilm-i hiss ve ilm-i hüsn" demek olan estetik üzerinde küreselleşmenin baskısı, insanlık için en ciddi, en önemli problemlerden birisidir. Güzellik, insanın, toplumun tabii, ulvî gelişme ve ilerleme un-

[1] Dr. Araştırmacı, Yazar, İstanbul Türkiye, kyataman@superonline.com, https://orcid.org/0000-0003-1379-0606

suru, iksiridir. Estetik ve sanatın ilham kaynağı dil, din, inanç, gelenek, kültür, tarih, coğrafya gibi insan yaşamında önemli yer tutan aslî yapılardır. Bu çalışma ile küreselleşmenin öncelikleri, tercihleri, ilkeleri, etkileri, kültür ve sanat üzerine mono kültür/tek tipleştirme düşüncesi ele alınacak, insanlığın geleceği bakımından tehlikelere işaret edilecektir. Nice emeklerle oluşan birikimlerin korunması, İslâm sanatlarındaki estetik anlayışı esas alınarak insanlığın bu alanda varlığını geliştirmesi için yapılması gerekenler tartışılacaktır.
Anahtar Kelimeler: Küreselleşme, Estetik, Kültür, Sanat, Güzellik

THE ART/AESTHETIC PROBLEM OF GLOBALIZATION

Abstract
Globalization attempts to undermine and erode humanity's ancient values through the power of capital and communication technology. The inspiration behind liberal capitalism, the imposition of a mono/single culture, has encroached upon socio-cultural values. Globalization has become a process that lacks belief, religion, morals, laws, or limits; its dimensions and scope are unpredictable and uncontrollable. Globalization attempts to homogenize socio-cultural values. It commodifies culture, art, and aesthetics, striving to flatten the accumulations and heritage of humanity, which have been produced and developed over centuries through the sweat, tears, and emotions of individuals. With this approach, humanity not only risks losing its cultural and artistic richness but also severs the connection between tradition and the future. Knowledge cannot be transmitted, qualified artists cannot emerge, and works cannot be replaced. During this process, artificial, tasteless, bland, soulless, mechanical, and commercial works and artists find a place and receive support. Barriers are erected against beauty, and qualified works and artists are obstructed by the barriers of globalization. Ancient structures are doomed to disappear in the clutches of monopolistic, exploitative, insatiable liberal capitalism. This study aims to address globalization's priorities, preferences, principles, effects, and the concept of monoculture/homogenization on culture and art. It will highlight the dangers to humanity's future. Measures to preserve the accumulations formed through great efforts and strategies for humanity to enhance its presence in this field, with reference to the aesthetics of Islamic arts, will be discussed.
Keywords: Globalization, Aesthetics, Culture, Art, Beauty

Giriş

Sanayi devrimi ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra hızla değişmeye yönelen dünya, küreselleşme ile çok daha canlı, kapsamlı, hızlı, kaygılı, karmaşık bir sürece evrilmiştir. Ulus devletlerin ortaya çıkması, im-

paratorlukların dağılması, batılı devletlerin siyasi ve ekonomik egemenliği dünya üzerinde büyük bir tekelin oluşmasına, sömürüye, düzenin değişmesine yol açmıştır. Küreselleşme ile yeryüzü, baskın, tekelci, hegemonik yapı ile çok uluslu şirketlerin, sermaye guruplarının eline geçmiştir. Küreselleşme süreci, ekonomik gelişme, büyüme, refah seviyesinin artması, zenginliğin tabana yayılması, uluslararası ticaretin yayılması ve önünün açılması diyerek başlamış, sonuçta kaynaklar, ağlar ve pazarlar küresel şirketlerin eline geçmiştir. Sermaye ve teknolojinin belirli ellerde bulunması, yüksek teknoloji ve iletişim sahasında yaşanan devrimler insanları, toplumları, devletleri, kurum ve kuruluşları etkilediği gibi, sosyo-kültürel değerleri, yapıları da başka mecralara taşımaktadır. Başlangıçta sadece ekonomik alana yönelik düşünülen sürecin sosyal ve kültürel alandaki etkileri giderek daha çok görülmeye başlanmıştır. Yeryüzünün her noktasını, insan hayatının bütün pratiklerini metalaştırmaya, ticarileştirmeye yönelik dev projeler ve uygulamalar, sadece üretim, tüketim süreçlerini değil, kültürden sanata, spordan müziğe bütün sosyo-kültürel sahaları da endüstrileştirmektedir. Batılıların estetik dediği, İslâm kültüründeki ismi ile sanatın, bir taraftan çağdaşlaşma ile nitelik değiştirdiği, diğer taraftan büyük bir ekonomik çıkar aracı haline geldiği görülmektedir. Çalışmamızda, estetikten sanat olarak bahsedeceğiz. Üzerinde duracağımız estetik konusu, felsefede yer alan estetik düşüncesi değil, sanattır. Bu bağlamda küreselleşmenin estetik anlayış ve problemini irdelemeye, incelemeye çalışacağız. Sanatın özerkliği bağımlılığa, sanatçının özgürlüğü kısmî esarete dönüşmüştür. Küreselleşme sürecinde sanat, piyasa, pazar mantığıyla ele alınmakta, fuarlar, sanat galerileri, bienaller ile liberal kapitalizmin kıstaslarına tabi tutulmaktadır. Sanata bakış, sanatın mânası, mahiyeti, sanatkârın konumu, değeri ve yeri de farklılaşmıştır. Sanatseverleri müşteri, sanatkârları işçi, taşeron konumuna getiren küresel şirketler, sanatı maddi, mekanik üretim hattına çevirmişlerdir. Esasen sanat, toplumların inançları, dinleri, kültürleri ile şekillenir. Sanatçıların ilham kaynağı, toplumun yaşamı ve değerleridir. Tarih boyunca her toplumun kendi zemininde ortaya konulan sanat eserleri zihinlerde ve kalplerde olanların dışa yansımasıdır. Sanat, varlığın arayışı, tespiti ve hakikatin teyidi olarak kendisini göstermiştir.

Küreselleşme, sanat eserlerini “mal” olarak görmüş, bütçelerine, “gelir getirici kalem” olarak dahil etmiştir. Bu nedenle sanatın ruhu, paranın ruhuna eşitlenmiştir. Samimi, gayretli, dertli sanatkârlar büyük tekellerin gelir getiren hanesine yazılmışlardır. Kapitalizmin kıskacında yükselen sanat, çağdaş sanat ise modernitenin kural ve ölçü tanımayan, bazen belirsiz, anlamsız, ba-

zen hazza, zevke, şehevî gizli arzulara yönelik eserlerin üretimine kapı açmıştır. Küreselleşme, iletişim teknolojisi ve araçlarını kullanarak fabrikasyon bir yöntemle, endüstriyel bir yaklaşımla tek tip/mono kültür ve sanat anlayışını insanlık üzerinde uygulamaya çalışmakta, sanatı metalaştırma alanında tutmaktadır.[2] Bütün kültürleri ve sanatı tek bir kaba koyarak veya tek bir tarafa bırakarak, yaratılışa aykırı olarak insanlığı tek tipleştirmeye çalışmaktadır. İnsanlığın geçmişi toplumların köklü, kadim inanç, din, dil, kültür, sanat varlıkları ve yapılarına dayanmıştır. İnsanlığın geleceği ve gelişmesi insani değerlerin, çeşitliliğin, güzelliklerin, zenginliğin korunmasına ve yaşatılmasına bağlıdır. Zira insan güzeldir ve güzelliğe meyyal yaratılmıştır.

Bu çalışmada, öncelikle küreselleşme, küreselleşmenin sosyo-kültürel düşünce yapısı literatür çerçevesinde incelenecektir. Küreselleşmenin sanata bakışı, yaklaşımı, çağdaş sanat anlayışı, küresel şirketlerin zihniyetleri gözden geçirilerek ele alınacaktır. Sanatın metalaştırılmasının mahzurları, sanatçıların değişen konumu ve durumu değerlendirilecektir. Ayrıca küreselleşme ile gelişen iletişim araçlarının sağlayacağı imkân ve fırsatların, çok kültürlülüğün, birlikte yaşama şartlarının sanatın kıymeti ve zenginliği bakımından değerlendirilmesi, yerel sanatın ve sanatçının korunacağı zeminlerin oluşturulması üzerinde durulacaktır. Bununla birlikte İslâm'ın sanat anlayışı ve yaklaşımı da dikkate alınarak özgün düşünceler dile getirilecektir.

1. Küreselleşme ve Estetik/Sanat Üzerine Etkileri

Küreselleşme, farklı tarihlere ve dönemlere nispet edilen bir süreç olmakla birlikte, çok uluslu şirketlerin dünya ekonomisinde egemen olmalarıyla etkisini göstermeye başlamıştır. Ekonomide geniş ve etkin bir ağa sahip olan küresel şirketler, teknolojide ve iletişim sahasında kapsamlı gelişme ve ilerlemeleri avantaja çevirmişlerdir. Önceleri ekonomide, sonra siyasette, akabinde sosyal ve kültürel alanda bütün insanlığı kuşatan hukuku, ahlâkı, kuralları belli olmayan küresel sistem, sömürü düzeni kurulmuştur.[34] Küreselleşme tanımı tam olarak yapılamayan, farklı disiplinlerde ele alınan, günümüzde birçok disiplinin ilgi sahasına giren bir olgudur. Batılı ilim adamlarının çeşitli tanımlarıyla literatürde farklı anlamlar yüklenmiş olan küreselleşme, ülkeler arasında yoğun, hızlı, sürekli mal, para, hizmet, bilgi, in-

---

[2] Besim F. Dellaloğlu. *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum* (İstanbul: Say Yayınları, 2018), 106.

[3] Mustafa Koç, "Küreselleşmenin Sosyolojik Boyutları", *Küreselleşme ve Psikiyatri*, ed. Burhanettin Kaya ve Süheyla Ünal (Ankara: Türk Tabipler Birliği Yayınları, 2003), 53.

[4] Mahathir Mohammed, *Globalisation and the New Realities* (Putrajaya: Pelanduk Publications, 2002), 19.

san hareketi olarak tanımlanabilir.[5] İletişim ve ulaşım imkanlarının kolaylaşması, haberleşme alt yapılarının, uydu sistemlerinin gelişmesi, sermaye akışının ve ticaretin kolaylaşması, internet tabanlı çalışma, hizmet ve münasebetlerin artması, ilişkilerin yoğunlaşması gibi faktörler, küreselleşmenin gücünü, etkisini ortaya koymaktadır. Küreselleşme siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel boyutları ile devletlerin egemenlik alanlarını kısıtlayan, toplumların temel değerlerini, yapılarını sarsan, yıpratan, değiştiren işleve sahiptir. Küreselleşmenin tanımı konusunda muhtelif görüşler ileri sürülmüşse de uzlaşma sağlanamamıştır.[6] İlk olarak, sosyologlar, ekonomistler tarafından kullanılan küreselleşme kavramı, günümüzde bütün ilmî disiplinlerde ele alınmakta; ekonomide, siyasette, sosyo-kültürel alanlarda değişimi ifade etmek için kullanılmaktadır.

Sosyoloji alanında çalışan ilim adamı McLuhan tarafından ilk defa dünyanın gelecekte "küresel köy" olacağı ifade edilmiştir.[7] "Globalization-Küreselleşme" kelime olarak 1961 yılında Webster Lügati'nde yer almıştır.[8] Ekonomistler dünya sistemi ve genişleyen ekonominin gereği olarak globalleşmeyi/ küreselleşmeyi kavramlaştırmışlardır.[9] Bu sahada çalışan isimlerden bazılarına göre zamanın ve mekanın sıkışıklığı, yakınlığı itibariyle dünyanın küçüldüğü iddia edilmiştir.[10] Bu alanda referans gösterilen bir diğer önemli ilim adamına göre ise, zaman ve mekan uzaklaşmıştır.[11] Karmaşık süreçlerin bir araya gelmesi, yeryüzünün herhangi bir yerinde meydana gelen olayların dünyanın başka yerlerini etkilemesi, gelişmiş Batı ülkelerinin diğer ülkeleri değiştirmesi, insanlar, toplumlar, devletlerarası sosyal, ekonomik, kültürel, siyasî münasebetlerin, bağımlılıkların artması, küreselleşmeyi tanımlamaktadır.[12] Bazı ilim adamları, küreselleşme sözcüğünün sihirli ve moda bir deyim olduğunu öne sürmüşlerdir. Yine bazılarına göre ise, küre-

---

5 Derya Özdemir, "Küreselleşmenin Sanatın Kültürel Kimliği Üzerindeki Etkisi", *Bilim, Eğitim, Sanat ve Teknoloji Dergisi* 6/1 (2022 Ocak), 101.

6 Mehmet Yunus Çelik, "Boyutları ve Farklı Algılarıyla Küreselleşme", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 32/2 (Nisan 2012), 58.

7 Haluk Geray, *Emperyalizmin Yeni Masalı Küreselleşme* (Ankara: İmge Yayınları, 1997), 37.

8 Vahap Coşkun, *Ulus-Devletin Dönüşümü ve Meşruluk Sorunu* (Ankara: Liberte Yayınları, 2009), 334.

9 Immanuel Wallerstein, *Dünya Sistemleri Analizi*, çev. Ender Abadoğlu (İstanbul: Aram Yayınları, 2004), 21.

10 David Harvey, *Postmodernliğin Durumu* (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 33.

11 Anthony Giddens, *Modernite ve Bireysel-Kimlik Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum* (İstanbul: Say Yayınları, 2010), 37.

12 Anthony Giddens, *Elimizden Kaçıp Giden Dünya: Küreselleşme Hayatımızı Nasıl Yeniden Şekillendiriyor*, çev. Osman Akınhay (İstanbul: Alfa Yayınları, 2000), 25.

selleşme, dünyanın küresel bir köy, tek bir yer haline gelmesidir.[13] Bazı ilim adamları da küreselleşmeyi farklı zamandan, geniş perspektiften ele almaktadırlar. Onlara göre küreselleşme, medeniyetler, toplumlar ve milletler arasındaki derin, kapsamlı bağlantının tarihidir.[14]

Küreselleşme süreci yeryüzünde akışkanlık, bağımlılık, bağlantı meydana getiren, toplumsal münasebetlerin dönüşümüne sebep olmaktadır.[15] Küreselleşme ile iletişim hızlanmıştır. Bilginin, haberleşmenin, sermayenin, teknolojinin ve kültürel etkileşimin ulus aşırı olduğu, bağımlılığın arttığı bir süreç yaşanmaktadır. Bilgi akışının hızlanması, rekabetin artması küreselleşme ile hız kazanmıştır.[16] Bu süreçte sosyal yaşam, toplum dışı oyuncuların kararlarıyla ve merkezlerce belirlenmektedir. Karmaşık ve karşılıklı ilişkiler ağı ile küreselleşme, ulus devletlerin bir diğerine müdahalesine de neden olmaktadır.[17] Küreselleşme, küresel mali yapıyı kontrol eden çok uluslu şirketlerin, iletişim ve medya ağlarıyla, Batı kültürünün kuşatmasıyla, toplumları küresel toplum içinde erimeye almak istediği bir süreçtir.[18] Bazı bilim adamlarına göre küreselleşme, endüstriyel kapitalizmden, enformasyonel kapitalizme geçiştir.[19] İletişim teknolojisi ile toplumlar siyasi, ekonomik, ideolojik, sosyal, kültürel olarak birbirine bağlanmıştır.[20] Küreselleşme sadece ekonomik değil, siyasi, sosyal ve kültürel bir olgu, bağımlılık haline gelmiştir.[21] Küreselleşmenin sosyo-kültürel etkileri artmaktadır. Küre-

---

13 Roland Robertson, "Toplum Kuramı, Kültürel Görecilik ve Küresellik Sorunu", çev. G. Seçkin-Ü. H. Yolsal, *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi*, ed. Anthony D. King (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998), 22.

14 George Modelski, "Küreselleşme", çev. Eray Sarıot. *Küresel Dönüşümler: Büyük Küreselleşme Tartışması*, ed. David Held ve Anthony McGrew (Ankara: Phoenix Yayınları, 2008), 75.

15 David Held- Anthony McGrew, *Büyük Küreselleşme Tartışması*, çev. Rıza Güngen (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2008), 72.

16 Adem Uğur-Yavuz Kağan Yasım, "Bankacı Kadınların Demografik Özelliklerinin İş – Aile Çatışmasına Etkisi: Ordu İli Örneği", *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* (Temmuz 2016), 534.

17 Andrew Heywood, *Küresel Siyaset*, çev. Nasuh Uslu-Haluk Özdemir (Ankara, Liberte Yayınları, 2007), 398.

18 Christopher Newman, "Realizm: Küreselleşme ve Bağımsız Devlet". çev. Muammer Türker, *Türkiye Günlüğü* 64 (2001), 81.

19 Bahattin Akşit, "Küresel Akışkanlık ve Sivil Toplum", *80. Yılında Cumhuriyet'in Türkiye Kültürü*, ed. F. Cânâ Bilsel (Ankara: Mimarlar Odası ve Sanat Görsel Kültür ve Estetik Derneği, 2007), 3.

20 Hasan Hüseyin Taylan-Ümit Arklan, "Medya ve Kültür: Kültürün Medya Aracılığıyla Küreselleşmesi", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 10/1 (Haziran 2008), 90.

21 Fulya Kıvılcım, "Küreselleşme Kavramı ve Küreselleşme Sürecinin Gelişmekte Olan Ülke Türkiye Açısından Değerlendirilmesi", *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi* 5/1 (Haziran 2013), 221.

selleşmeyi kontrol eden sistemin sosyo-kültürel değerleri, yapıları değiştirmeyi asıl amaç edindiği giderek daha iyi anlaşılmaktadır.[22]

Küresel şirketlerin büyük çoğunluğu Amerika Birleşik Devletleri'nin himayesinde gelişen, büyüyen yapılardır. ABD'nin her türlü desteği, himayesi ve sahipliğinde dünyanın her tarafına yayılmış, iletişim teknolojisi, internet tabanlı, dijital mecralar, yapılar, hayatın her alanına yönelik yazılım, program ve uygulamaları üretmişlerdir. Sosyal medya ağlarıyla alışveriş, eğlence, eğitim, ilim, kültür, siyaset, sivil toplum, turizm, çevre faaliyetleri merkezileşmektedir. Bu şirketlerin asıl amacı kâr etmek, insanlığı gelecek yıllara doğru biçimlendirmektir. Küreselleşme süreci bir "Amerikanlaşma"dır.[23] Küresel sistem, hammadde, enerji, üretim, tüketim, pazarlama, dağıtım, finans, bankacılık, borsa gibi sektörleri kontrol altında tutmaktadır. Küresel şirketler, turizm, eğitim, reklam, film, eğlence, yayıncılık gibi sahalarda etkin bir rol üstlenmişlerdir. Cep teknolojisi ile insanları yirmi dört saat bağımlı hale getirmişlerdir. İnsanlığın asırlardır ürettiği, geliştirdiği, koruduğu çeşitliliği, zenginliği yok etmeye başlamışlar, yerel kültür unsurlarını ve birikimlerini ortadan kaldırmaya çalışmaktadırlar. Markalaşma adı altında, zincir mağazalarla, online satış platformlarıyla tek tip ve devasa şirketlerin tüketim formlarına insanlığı mahkûm etmişlerdir. Bu monopol yapılar kültürel alanlarla da hakimiyet sağlamaktadırlar. Küreselleşmenin kurucu iradesi, ideolojisi için şunlar söylenebilir: Siyaseten liberalizm, ekonomi itibariyle kapitalizm, kültürel açıdan ise Hristiyan-Mûsevî, değerlerin egemenliğidir.[24] Bu şirketlerin ahlâkî kaygıları yoktur. Hukuken bağlı oldukları küresel bir merkez bulunmamaktadır. İnsanı, çevreyi, değerleri yıpratan, çürüten, sarsan uygulamalarının, programlarının amacı ciroların yüksekliği, kazançların artmasıdır. Neoliberalizm ile kültür ekonominin alanına girmekte, ekonomi kültürelleşmektedir. Küresel çağdaş toplum, kültürel özgürlük, diye piyasa tarafından yeniden tasarlanmakta, bu sahada en önemli aracı sanat olmaktadır.[25] Küreselleşme çift yönlü bir etkiye sahiptir. İnsanlar arasında tanışma, bilişme, ortak çalışma, paylaşma, gelişme açısından bakınca faydaları olan kapsamlı bir süreçtir. Küreselleşme sürecinin, iletişim araçlarının

---

[22] İhsan Çapcıoğlu, "Küreselleşme, Kültür ve Din", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 49/2 (Ağustos 2008), 167.

[23] Köksal Şahin-Hayati Beşirli, "Küreselleşen Kitle Kültürü (Popüler Kültür) Milli Kimliklerin ve Kültürlerin Yerini Alabilir mi?", *Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları* 73/83 (Şubat 2009), 76.

[24] Baskın Oran, *Küreselleşme ve Azınlıklar* (Ankara: İmaj Yayınevi, 2001), 39.

[25] Ali Artun, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, çev. Tuncay Birkan-Nursu Örge-Elçin Gen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 9.

gelişmesi ile insanlığın âdil, hak ve insaf ölçüsü içerisinde, sömürüden uzak yönetilmesi, kaynakların verimli kullanılması, huzur ve barış içerisinde yaşanılması da esasen mümkündür.

Tarih boyunca insanlık toplumsal değerler, inanç, din ve kültürel yapılarla hayat bulmuştur. Devletler insanlar tarafından yönetildiği için insanların aidiyetleri onların kültür ve sanat anlayışlarını, tercihlerini, anlayışlarını belirlemiştir. Birçok savaşlar olsa da toplumlar sevgi, merhamet, vicdan, insaf, hak, adalet, diğerkâmlık gibi bir arada yaşamanın ve yaratılışın gereği olan duygu, davranış ve hâlet-i rûhiyeyi geliştirmek ve korumak için uğraşmışlardır. Dünyanın küresel şirketlerin tahakkümü altına girdiği bir hakikattir. Küresel şirketlerin ruhu, vicdanı, ahlâkî endişeleri yoktur. İhtiyaç fazlası silah üretirler; gıdaların genetiğiyle oynarlar; sorunlu ilaçları piyasaya sürerler; insan sağlığına zararlı üretimleri yaparlar; eşyaları üretirler; yeryüzünün kaynaklarını acımasızca tüketirler; fakir ülkeleri, insanları sömürürler; çevreyi kirletirler, tahrip ederler. Çıkarları için savaşlar çıkartmış, darbeler yaptırmış, haksız istila ve işgalleri göz kırpmadan yapmışlardır. Bu süreçte insan hayatında olan her şeyi ticarileştiren, metalaştıran, endüstrileştiren küresel bir sistem görülmektedir. Küresel sistemin insanlığın taşıdığı kadim değerler, yargılar, inançlar, kültürler ve yapılarla problemleri vardır. Küresel şirketler tek tipleştirme, mono kültür/sanat, her şeyi ticarileştirme, metalaştırma ile insanları müşteri olarak görmektedirler. Çok uluslu küresel şirketler sermaye, teknoloji, medya, reklam yapıları ile sadece kültürü, sanatı gündelik hayatın her alanını teslim almışlar, sömürgeleştirmektedirler.[26]

Sanatın ve sanatçının insan ruhundan, toplumsal temel değerlerden aldığı ilham, küreselleşmenin kapitalist ruhuna kurban edilmektedir. Çağdaş sanat döneminde sanatla piyasa birbirine çok yaklaşmıştır. Küreselleşme sürecinde medya, reklam ve sanat birlikte sanayi işletmesi gibi çalışmaktadır. Küresel dünya düzeninde sanat, bir yatırım ve sistemin kendisini meşrulaştırma aracı olarak kullanılmaktadır.[27] Küreselleşme bir taraftan sanatın farklı ve coğrafya, toplumlar nezdinde çok kültürlü alanlara yayılmasını, kabulünü, anlayışını ve paylaşımını sağlarken diğer taraftan sanatı piyasa güçlerine, büyük hegemonyanın eline teslim etmektedir.[28] Şirketler sanat kurumlarını ele ge-

---

[26] Oğuz Yurttadur, "Sanatta Küreselleşme ve Ekonomi İlişkisi", *Akdeniz Sanat Dergisi* 7 (13) (Ekim 2014), 180.

[27] Oylum Tunçelli, *Günümüz Sanatında Sanat Eseri ve Değerinin Değişkenleri; Andreas Gursky Örneği* (Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2014), 69.

[28] Özdemir, "Küreselleşmenin Sanatın Kültürel Kimliği Üzerindeki Etkisi", 104.

çirerek, çalışma tarzlarını, sanat algısını ve anlayışını da değiştirmişlerdir.[29] Sanatın niteliği ve ilham kaynakları bu değişimlerden nasibini almıştır. Sanat, güzelliği yansıtır. Küresel sistem çağdaş sanat adı altında ölüm, depresyon, çılgınlık gibi imgeleri, insanların gizli şehvetlerini açığa çıkaran çıplak, yarı çıplak ögeleri kullanmayı adet haline getirmiştir. Sanatkârlar ise kendilerine tarif edilen eserleri ortaya koymaya mahkûm edilen bağımlı, göreceli köle gibi kalmışlardır.[30] Sanat üzerinde, kadim ve geleneksel ilham kaynakları yerine, şirketlerin kazanç endeksli gelecek planları ve tercihleri belirleyici olmaktadır. Bu şekilde küresel sistem insanlığın asırlardır süregelen sanat anlayışını, sanatın ilham kaynaklarını, sanatçının özgün ve özgür vasfını değiştirmiştir. Küreselleşme bireyci, maddeci, çıkarcı, hazcı, hedonist, din, inanç, ahlâk, gelenek dışı yaklaşımlarını sanat üzerinde de egemen kılmaktadır. Estetik kelimesinin zarafeti ve letafetini küreselleşmenin sanat anlayışında bulmak mümkün değildir.

Küresel sistem her alanda olduğu gibi bu sahada da büyük tekeller kurmuştur. Kamu müzelerinin etkisi azalırken, büyük koleksiyoncuların hakimiyeti artmıştır.[31] Sistem kendi istediği içeriklere ve sanatçılara imkân ve fırsat tanımaktadır. Yükselen ekonomilerin ve ülkelerin sanat dünyası da küresel şirketlerin sanat piyasasına dahil olmak zorunda kalmaktadır.[32] Sistem, sanat galerileri, fuarlar, bienaller, müzayede şirketleri ile piyasayı kontrol altına almıştır. Bienaller, küresel yoğunlaşmayı sağlayan, büyük bir etkinlik olup, sanatta küreselleşmeyi kurgulayan ve sunan maharete sahip hale gelmişlerdir.[33] Küreselleşmenin kadim insanlık değerleri ile örtüşen anlayışı, tasası, insanın ve toplumun manevi gelişmesi, diye bir gailesi yoktur. Küresel şirketlere göre sanat /estetik bir meta, maddi bir pazar malzemesidir.[34] Küreselleşme zihniyetine göre Batı ülkelerinin dışında kalan toplumların sanatı, sanat anlayışı öteki olarak görülmektedir. Küreselleşmenin kültürel alanda sergilediği kutuplaşma, homojenleşme, hibritleşme gibi yapılanmaları sanata aktardığı görülmektedir. Mono kültürün yanında yerel, etnik kül-

---

[29] Barış Güner, *Küreselleşme Sürecinde Sanatta Ötekilik* (İstanbul: Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2018), 93.

[30] Hakan Arıkan, "Küreselleşme ve Sanat", *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi* 2/3 (Haziran 2019), 8.

[31] Güner, *Küreselleşme Sürecinde Sanatta Ötekilik*, 102.

[32] Güner, *Küreselleşme Sürecinde Sanatta Ötekilik*, 92.

[33] Bengisu Bayrak, "Çağdaş Sanatın Ticarileşmesine Küreselleşmenin Etkileri", *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 6/1 (Ocak 2013), 126.

[34] Yurttadur, "Sanatta Küreselleşme ve Ekonomi İlişkisi", 180.

türler ile küresel arasında melez (hibrid) bir tarz ortaya koymaktadır.[35] Küreselleşme toplumların geçmiş sanat eserleri ile aidiyetini de süreç içerisinde kesmektedir. Geçmiş sanat birikimi ile irtibatını kaybeden toplumların varlıkları tehdit altına girmektedir.[36]

2. Sanat/Estetik, İlham Kaynakları ve İşlevi

Arapça sanaʻa fiilinden türemiş isim olan sanat, ''el alışkanlığı ile yapılan iş, ustalık; hünerle yapmak, eser yaratmak'' gibi anlamları taşır. Bunların yanında sanat, insan ruhuna özgü duygu ve düşüncelerin, derin bir zevk ve hayranlık uyandıracak hayal gücü ve çabanın yansıması olarak ifade edilir.[37] Sanatın çeşitli tanımları yapılmıştır: ''Sanat, zekânın malzemeyi kullanmasıdır.'' ''Sanat, maddeye giren ve ona kendi şeklini veren fikirdir.'' ''Sanat, mükemmel ve ideal güzelliğin aranmasıdır.''[38] Sanat, evrensel ve yerel renkleri taşır. Güzelliğin ve hakikatin kendine has motiflerle dışarıya aktarılmasını sağlar.[39] Sanat, aşk ve gönül alanıdır, sezgilere, duygulara, kalbe dayanır. Bu bakımdan düşünce ve akıldan ziyade, kalpten gelen ilhamdan beslenir.[40] Sanat, insanın ve toplumun duygu ve hayallerini iç dünyasından dışarıya aktarır.[41] Sanat, insanın iç alemini dışarıya yansıtan derûnî bir tezahürdür. Sanatçının karakteri, inancı, kabulleri, tercihleri sanat eserine bakılarak anlaşılabilir.[42] Toplumların hafızalarında biriken dinî, kültürel ve manevi birikimler sanat yoluyla ortaya çıkar. Dolayısıyla yaşanmışlıklar, değerler sanatın ilham kaynaklarıdır. Güzellikler, hisler, tasavvurlar, tarih ve coğrafya yine sanat için ilham kaynağıdır. Sanatın hem psikoloji hem sosyoloji ile yakın ilgisi vardır.[43] Sanat, güzelliği kullanır, hakikate insanları ulaştırır. Yeryüzü bir sanat eseridir. Bu eseri yaratan Bedîʻ ve Sâniʻ sıfatıyla Yaratıcı'dır. Bu bakımdan dinler ve özellikle İslâm düşüncesinde sanat, Yaratıcı'yı, âlemleri, kâinatı, mahlûkatı tefekküre sevk eden çok önemli bir işleve sahiptir. Sanat

---

35 Atiye Güner-İsmail Erim Gülaçtı, "Küreselleşme ve Çağdaş Sanat", *Akademik İncelemeler Dergisi* 14/1 (Nisan 2019), 252.

36 Yılmaz Can-Recep Gün, *İslâm Sanatına Giriş* (İstanbul: Dem Yayınları, 2009), 11.

37 Muhiddin Serin, *İslâm Sanatları Tarihi* (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2010), 3.

38 Emine Güzel, *İslâm Sanat ve Estetiğinin Kur'an Temelleri* (Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008).

39 Yılmaz Can-Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği* (İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2011), 26.

40 Sadık Tekingür, *İslâm Düşüncesinde Estetik Anlayışı* (Ankara: İksad Yayınları, 2023), 30.

41 Mehmet Sait Aydın, *Din Felsefesi* (İzmir: İzmir İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 2002), 295.

42 Seyyid Ahmed Arvasî, *Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz* (İstanbul: Bilgeoğuz Yayınları, 2009), 92.

43 Tekingür, *İslâm Düşüncesinde Estetik Anlayışı*, 30.

evrensel ruhun maddeye, objeye yansımasıdır.[44] Sanat, mazi ile istikbal arasında köprü durumundadır. Toplumun geçmişi, kökleri ile aidiyetini sağlar. Geçmişi ile bağları sürdürür.[45] Sanatın küresel anlamda kültürler, toplumlar, medeniyetler arasında tanıma, tanışma, kaynaşma, iletişim kurma fonksiyonu vardır. Sanat, dil, kültür gibi insanlığın ortak paydada buluşmasını sağlayan birleştirici özelliğe sahiptir.[46] Sanatın din ile yakından ilişkisi vardır. Kültür ve medeniyeti en güzel şekilde sanat eserleri yansıtır. Dünyadaki en büyük ve önemli sanat eserlerinin meydana gelmesinde dinlerin çok büyük etkisi vardır. Özellikle İslâm dini bakımından hakikatin beyanında, dolaylı anlatım tarzı olan sanatın önemi büyüktür. Hz. Mevlânâ ve Hz. Yunus'un şiir dili ile anlatımı etkili, özlü ve çekicidir. Asırlardır bu etkili anlatım tarzı devam etmektedir Kur'ân-ı Kerîm'in ifade üslûbunda sanatın kullanılması dikkatleri çeker. Sanatın ve estetiğin dili, dinin çağrısı, ifadesi ve sunumunda vazgeçilmez bir yöntemdir.[47]

Yaratıcı, insanı sanata ve güzelliğe meyyal yaratmıştır. Güzellik fıtrattan kaynaklanır, bu bakımdandır ki, sanat insanın yaratılışa uygun duygularını harekete geçirir.[48] İnsanın estetik/sanat hislerinden, tecrübesinden imana giden bir yol, bir kanal bulunmaktadır.[49] İmanın sanatla/estetikle, estetik duyarlılığın ise gönülle, imanla çok yakın ilişkisi vardır. İman tecrübesi bir tarafıyla sanatsal/estetik bir tecrübedir. İman tecrübesinin bedîî tecrübeyle birlikte geliştiği söylenebilir.[50] Sanat eserlerinin en güzelleri dinlerin ilham kaynağı olması ile ortaya çıkmıştır. Sanat tarihine bakıldığında en can alıcı eserlerin dindarların elinden çıktığı görülmektedir.[51] İnsanın mutlak güzelliği araması yaratılıştan ve fıtrattan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla din ve sanat güzelliğe ve hakikate insanı ulaştıran bir bütündür.[52] İslâm açısından değerlendirildiğine görülür ki, İslâm'ın kâinata yüklediği anlamla güzele yüklediği anlam birbirinden bağımsız değildir. İslâm sanatlarının mânası bu gerçeğin üzerinde yer alır. İslâm sanatı/estetiği, İslâm'ın varlık görüşü ile sıkı bir bağ içerisindedir.[53] İnsan ile sanat, insan ile İslâm, İslâm ile sanat birlikte

---

[44] Suut Kemal Yetkin, *Estetik* (İstanbul: Devlet Basımevi, 1938), 4.
[45] Can- Gün, *İslâm Sanatına Giriş*, 11.
[46] Vedat Erkul, *Sanat ve İnsan* (İstanbul: Timaş Yayınları, 1996), 41.
[47] Turan Koç, *İslâm Estetiği* (İstanbul: İSAM Yayınları, 2010), 8.
[48] Tekingür, *İslâm Düşüncesinde Estetik Anlayışı*, 35.
[49] Aydın, *Din Felsefesi*, 298.
[50] Koç, *İslâm Estetiği*, 31.
[51] Arvasî, *Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz*, 101.
[52] Can-Gün, *İslâm Sanatına Giriş*, 22.
[53] Adem Çalışkan, ''İslâm Estetiği Üzerine Bir Deneme'', *On Dokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 10 (1998), 339.

bir ahengi, bir dengeyi, bir hakikati ortaya koymaktadır. Yaratılışın hikmeti, varlığın sebebi, hayatın gayesi, insanın Yaratıcı ile olan ilişkisi, dünyanın ve insanlığın imarı ile ilgili sorumluluğu bir bütün olarak değerlendirildiğinde İslâm'ın sanat ve estetik anlayışı, ilham kaynakları ve sanat eserlerinin işlevi, cazibesi, tesiri, tezahürü daha iyi anlaşılabilir. Çağdaş dünyaya, küresel toplumlara İslâm sanatı anlayışı, ruhu, yaklaşımı, tarzı üzerine sunulabilecek güzel ve yararlı birçok düşünce, örnek ve tecrübe vardır.

Sonuç

İnsanlığın asırlar boyunca huzuru, istikrarı, refahı için geliştirdiği yapıların, değerlerin korunmasında sanatın yeri ve önemi büyüktür. Küreselleşme ile hayatın bütün alanlarını metalaştıran, tekeline alan şirketlerin toplumsal yapılar, değerler, kültür ve sanat üzerindeki baskısı, etkisi, düzenleyici, belirleyici işlevi bertaraf edilebilir. Gelişmiş iletişim araçları sayesinde çok kültürlülüğün, birlikte yaşamının en yaygın olduğu çağımızda kültür ve sanatın insanlık için çok daha faydalı bir sürece girmesi sağlanabilir. "Allah, güzeldir, güzeli sever." buyuran Hz. Muhammed'in (s.a.v.) beyanı bütün insanlığın kabul edeceği hakikat, yüksek bir değerdir. Güzellik fıtridir. İnsanın lehine olan birikimlerin korunması ve gelişmesi insani bir görevdir. Bu alanda Müslümanlara daha fazla sorumluluk düşmektedir. Son dönemlerde küresel sistemin azgın, doyumsuz, ruhsuz, hazcı, çıkarcı, bireyci, baskıcı, ötekileştirici, metalaştırıcı tutum, siyaset ve uygulamaları dünyayı, insanlığı kuşatmıştır. İnancı, dini, aklı, canı, malı, nesli hedef alan, temel toplumsal değerleri koruyacak yaklaşımlar ilim, kültür, sanat, siyaset, sivil toplum katmanlarında öne çıkarılabilir. Sosyal medya araçlarıyla, yüz yüze çalışmalarla, akademik, kültürel organizasyonlarla dünyanın her yerinde makul, mûtedil insaf ehli kesimler arasında irtibatlar kurulabilir, dengeli ve etkili ilişkiler tesis edilebilir. Küreselleşme sürecinde çok kültürlü yaşamın varlığı, bir arada yaşayan farklı unsurların birbirlerini, kültürlerini sanatlarını, inançlarını, bilmeleri avantaj olarak değerlendirilebilir. Müslüman aydınlar, ilim, kültür ve sanat adamları, bu alanda etkili ve faydalı çalışmaları internet ortamlarını da etkin kullanarak sağlayabilirler.

İslâm'ın sanata bakışı hakikati aramak, bulmak, göstermek üzerine bina edilmiştir. İslâm'da en kıymetli sanatkârlar, Yaratıcı'yı, yaratılışı, yaratılanları anladıkları ve anlatabildikleri kavrayış ve derinlikte faydalı ve güzel eserler sunmuşlardır. Zevki, rengi, ahengi ve derûnî manaları muhtevi eserler ruhlara hitap etmiş, kalpleri serinletmiş, kulluk bilincini perçinlemiştir.

Sanat eserleri toplumun inançları, gelenekleri, örfü, değer yargıları, ahlâkı, edebi ile bütünlük arz etmiştir. Bu minvalde insanlığın lehine birçok çalışma yapılabilir. Küresel çapta kültür ve sanatın tek tipleştirmeden kurtarılarak, güzelliğe, hakikate, yaratılışın hikmetlerine, yaratılışa ve Yaratıcı'ya uygun sanat anlayışı hâkim kılınabilir. Sanatkârların kıymeti ve yeri yeniden tanımlanabilir. İslâm'ın sanat, estetik anlayışı ve tecrübesi güncellenerek insanlığa sunulabilir. İletişim araçları, sosyal medyanın sunduğu fırsat ve imkanlar değerlendirilerek sanatın ve sanatçının özgün varlığı korunabilir. Küreselleşme ile dünyanın her yerinde, her toplumda yaygınlaşan çok kültürlü ve birlikte yaşama alanları fırsata dönüşebilir. Sanatın küresel ve yerel paylaşımı mümkün olabilir. Sanatçılar daha saygın bir konuma getirilebilir, onurlu destekler verilebilir. Şirketler yerine kamu kurumlarının, üniversitelerin, sivil toplum kurumlarının, yerel kültür ve sanat kuruluşlarının karar verici noktada bulunmaları sağlanarak sanat olması gereken konuma taşınabilir. Bu açıdan sağduyu sahibi sanatçıların, sivil toplumun iş birliği ile kamu otoritelerinin ve kurumlarının desteği sağlanarak, İslâm dünyası ve Müslüman sanatçılar daha çok sorumluluk üstlenebilirler.

Kaynakça

Akşit, Bahattin. "Küresel Akışkanlık ve Sivil Toplum". *80. Yılında Cumhuriyet'in Türkiye Kültürü*. ed. F. Cânâ Bilsel. 3-7. Ankara: Mimarlar Odası ve Sanat Görsel Kültür ve Estetik Derneği, 2007.

Arıkan, Hakan. "Küreselleşme ve Sanat". *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi* 2/3 (Haziran 2019) 8-19. https://doi.org/10.35235/uicd.468436

Artun, Ali. *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. çev. Tuncay Birkan-Nursu Örge-Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Arvasî, Seyyid Ahmed. *Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz*. İstanbul: Bilgeoğuz Yayınları, 2009.

Aslanoğlu, Rana A. *Kent, Kimlik ve Küreselleşme*. Bursa: Asa Yayınevi, 1998.

Aydın, Mehmet Sait. *Din Felsefesi*. İzmir: İzmir İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 2002.

Bayrak, Bengisu. "Çağdaş Sanatın Ticarileşmesine Küreselleşmenin Etkileri". *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 6/1 (Ocak 2013), 123-137.

Can, Yılmaz-Gün, Recep. *İslam Sanatına Giriş*. İstanbul: Dem Yayınları, 2009.

Can, Yılmaz-Gün, Recep. *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*. İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2011.

Coşkun, Vahap. *Ulus-Devletin Dönüşümü ve Meşruluk Sorunu*. Ankara: Liberte Yayınları, 2009.

Çalışkan, Adem. ''İslâm Estetiği Üzerine Bir Deneme''. *On Dokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 10 (1998) 334-339.

Çapcıoğlu, İhsan. "Küreselleşme, Kültür ve Din". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 49/2 (Ağustos 2008), 153-183.

Çelik, Mehmet Yunus. "Boyutları ve Farklı Algılarıyla Küreselleşme". *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 32/2 (Nisan 2012), 57-73.

Dellaloğlu, F. Besim. *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları, 2018.

Erkul, Vedat. *Sanat ve İnsan*. İstanbul: Timaş Yayınları, 1996.

Geray, Haluk. *Emperyalizmin Yeni Masalı Küreselleşme*. Ankara: İmge Yayınları, 1997.

Giddens, Anthony. *Elimizden Kaçıp Giden Dünya: Küreselleşme Hayatımızı Nasıl Yeniden Şekillendiriyor*. çev. Osman Akınhay. İstanbul: Alfa Yayınları, 2000.

Giddens, Anthony. *Modernite ve Bireysel-Kimlik Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları, 2010.

Güner, Atiye-Gülaçtı, İsmail Erim. "Küreselleşme ve Çağdaş Sanat". *Akademik İncelemeler Dergisi* 14/1 (Nisan 2019). 245-274. https://doi.org/10.17550/akademikincelemeler.453769

Güner, Barış. *Küreselleşme Sürecinde Sanatta Ötekilik*. İstanbul: Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2018.

Güzel, Emine. *İslâm Sanat ve Estetiğinin Kur'an Temelleri*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2008.

Harvey, David. *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

Held, David-McGrew, Anthony. *Büyük Küreselleşme Tartışması*. çev. Rıza Güngen vd. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2008.

Heywood, Andrew. *Küresel Siyaset*. çev. Nasuh Uslu-Haluk Özdemir. Ankara, Liberte Yayınları, 2007.

Kıvılcım, Fulya. "Küreselleşme Kavramı ve Küreselleşme Sürecinin Gelişmekte Olan Ülke Türkiye Açısından Değerlendirilmesi". *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi* 5/1 (Haziran 2013), 219-230.

Koç, Mustafa, "Küreselleşmenin Sosyolojik Boyutları". *Küreselleşme ve Psikiyatri*. ed. Burhanettin Kaya ve Süheyla Ünal. 52-63. Ankara: Türk Tabipler Birliği Yayınları, 2003.

Koç, Turan. *İslam Estetiği*. İstanbul: İSAM Yayınları, 2010.

Modelski, George. "Küreselleşme". çev. Eray Sarıot. *Küresel Dönüşümler: Büyük Küreselleşme Tartışması*. ed. David Held ve Anthony McGrew. 75–80. Ankara: Phoenix Yayınları, 2008.

Mohammed, Mahathir. *Globalisation and the New Realities*. Putrajaya: Pelanduk Publications. b.y.: y.y. 2002.

Newman, Christopher. "Realizm: Küreselleşme ve Bağımsız Devlet". çev. Muammer Türker. *Türkiye Günlüğü* 64 (2001), 79-88.

Oran, Baskın. *Küreselleşme ve Azınlıklar*. Ankara: İmaj Yayınevi, 2001.

Özdemir, Derya. "Küreselleşmenin Sanatın Kültürel Kimliği Üzerindeki Etkisi". *Bilim, Eğitim, Sanat ve Teknoloji Dergisi* 6/1 (2022 Ocak), 100-114. https://dergipark.org.tr/tr/pub/bestdergi/issue/68795/1086612

Robertson, Roland. "Toplum Kuramı, Kültürel Görecilik ve Küresellik Sorunu". çev. G. Seçkin- Ü.H. Yolsal. *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi*. ed. Anthony D. King. 105-135. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.

Serin, Muhiddin. *İslâm Sanatları Tarihi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2010.

Şahin, Köksal-Beşirli, Hayati. "Küreselleşen Kitle Kültürü (Popüler Kültür) Milli Kimliklerin ve Kültürlerin Yerini Alabilir mi?". *Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları* 73/83 (Şubat 2009) 73-87.

Taylan, Hasan Hüseyin-Arklan, Ümit. "Medya ve Kültür: Kültürün Medya Aracılığıyla Küreselleşmesi". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 10/1 (Haziran 2008), 85-98.

Tekingür, Sadık. *İslâm Düşüncesinde Estetik Anlayışı*. İksad Yayınları, Ankara, 2023.

Tunçelli, Oylum. *Günümüz Sanatında Sanat Eseri ve Değerinin Değişkenleri; Andreas Gursky Örneği*. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2014.

Tutar, Hasan. *Küreselleşme Sürecinde İşletme Yönetimi*. İstanbul: Hayat Yayıncılık, 2000.

Uğur, Adem-Yasım, Yavuz Kağan. "Bankacı Kadınların Demografik Özelliklerinin İş-Aile Çatışmasına Etkisi: Ordu İli Örneği" *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* (Temmuz 2016), 532-561.

Wallerstein, Immanuel. *Dünya Sistemleri Analizi*. çev. Ender Abadoğlu. İstanbul: Aram Yayınları, 2004.

Yetkin, Suut Kemal. *Estetik*. İstanbul: Devlet Basımevi, 1938.

Yurttadur, Oğuz. "Sanatta Küreselleşme ve Ekonomi İlişkisi". *Akdeniz Sanat Dergisi* 7/13 (2014), 175-182.

https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27660/291599



MÎR GIYÂSEDDİN MANSÛR DEŞTEKÎ DÜŞÜNCESİNDE AŞKIN HAKİKATİ VE KISIMLARI

SADİ YILMAZ[1]

Özet

İnsanın, düşünen bir varlık olması bakımından diğer varlıklardan ayrılması gibi; duygu sahibi olması yönüyle de diğer canlılardan farklı olduğu söylenebilir. İnsanın sahip olduğu duygular arasında aşk özel bir yere sahiptir. Nitekim insanlık tarihi boyunca din, sanat, şiir, edebiyat, mistisizm ve felsefe başta olmak üzere çok farklı alanlarda aşk ele alınarak aşka dair farklı eserler ve düşünceler ortaya konulmuştur. İslâm düşünce tarihinde özellikle tasavvuf alanında birçok mutasavvıf aşkı farklı yönlerden ele alarak aşk konusunda özgün düşünceler ortaya koymuştur. İslâm felsefesi alanında ise Meşşâî felsefenin zirve ismi kabul edilen İbn Sînâ, *Risâletün Fî Mâhiyeti'l-'aşk* eserinde aşkı felsefî yönden ele alarak konuya ilişkin düşüncelerini 7 fasıl altında ortaya koyar. İşrâk felsefesinin kurucusu kabul edilen Sühreverdî de İbn Sînâ, *Fî Hakikati'l-'aşk* adıyla yazdığı müstakil eserinde 12 fasıl altında aşk konusundaki görüşlerini ortaya koyar. İbn Sînâ cansız varlıklar, bitkiler, hayvanlar, insanlar ve ilâhi nefislerde var olması yönüyle aşkı ele alırken, Sühreverdî, Tanrı'nın ilk yarattığı şey olan akla güzellik, aşk ve hüzün sıfatlarını bahşettiğini belirterek bu üç kavramın bir diğeriyle ilişkisi bakımından aşkı ilişkin görüşlerini ortaya koyar. 1462-1542 yılları arasında yaşamış olan Safevî dönemi filozoflarından sayılan Mîr Gıyâseddin Mansûr Deştekî de *Ahlak-ı*

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Bingöl Üniversitesi, İslâmi İlimler Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, İslâm Felsefesi Anabilim Dalı, Bingöl Türkiye, sadiyilmaz@bingol.edu.tr Orcid: 0000-0002-7276-6393

Mansûrî adlı eserinde *Aşkın Hakikati ve Onun Kısımları* başlığı altında aşka ilişkin görüşlerini felsefî bir tarzda ortaya koyar. Bu çalışmada amacımız Deştekî'nin aşka ilişkin görüşlerini farklı yönleriyle ortaya koymaktır. Çalışmayı iki temel başlık olarak planlamaktayız. Birinci başlıkta Deştekî'nin selefleri olan başta İbn Sînâ ve Sühreverdî olmak üzere filozofların aşka ilişkin görüşlerine özel şekilde yer vereceğiz. İkinci başlıkta ise Deştekî'nin aşka ilişkin görüşlerini inceleyeceğiz. Bunu yaparken Deştekî'nin aşk konusunda özgün olan görüşlerini ve seleflerinin etkisiyle şekillenen düşüncelerini özellikle odaklanacağız.
Anahtar Kelimeler: Mîr Gıyâseddin Mansûr Deştekî, Aşk, Aşkın Hakikati, Aşkın Kısımları

THE REALITY OF LOVE AND ITS PARTS IN THE TOUGHT OF MĪR GHIYĀTH AL-DIN MANSUR DASHTAKI

Abstract

Just as human beings differ from other beings in terms of being a thinking being, it can be said that they are different from other living beings in terms of having emotions. Love has a special place among human emotions. As a matter of fact, throughout human history, love has been discussed in many different fields such as religion, art, poetry, literature, mysticism and philosophy, and different works and thoughts on love have been put forward. In the history of Islamic thought, especially in the field of Sufism, many Sufis have put forward original thoughts on love by addressing love from different aspects. In the field of Islamic philosophy, Ibn Sīnā, who is considered the pinnacle of Peripatetic philosophy, deals with love philosophically in his Risālah Fī Māhiyet al-'l-'ashq and presents his thoughts on the subject under 7 chapters. Suhrawardī, who is considered to be the founder of the philosophy of Illuminationism, presents his views on love under 12 chapters in his detached work entitled Fī Haqiqati'l-'ashq. While Avicenna discusses love in terms of its existence in inanimate beings, plants, animals, humans, and divine souls, Suhrawardī states that God bestowed the attributes of beauty, love, and sorrow on the intellect, the first thing He created, and presents his views on love in terms of the relationship of these three concepts with one another. Mīr Ghiyāth al-Din Mansur Dashtaki, who lived between 1462 and 1542 and is considered one of the philosophers of the Safavid period, presents his views on love in a philosophical manner under the title of *The Truth of Love and Its Parts* in his work Akhlāq-i al-Mansūrī. In this study, our aim is to present Dashtakī's views on love in different aspects. We plan the study under two main headings. In the first heading, we will give special attention to the views of philosophers, especially Avicenna and Suhrawardī, who were Dashtakī's predecessors, on love. In the second section, we will analyze al-Dashtakī's views on love. In doing so, we will particularly focus on al-Dashtakī's original views on love and his thoughts shaped by the influence of his predecessors.
Keywords: Ghiyāth Al-Din Mansur Dashtaki, Love, Reality of Love, Parts of Love

İSLÂM MİMARİSİNDE CEPHELERİ MÜBAREK İSİMLER İLE BEZEME UYGULAMASININ FİKRÎ ARKA PLANININ TESPİTİNE DAİR DÜŞÜNCELER

BETÜL ESER[1]

Özet

İslâm Tarihi'nin erken devirlerinden başlayarak tarih boyu sanatlı yapılar inşâ edilmiştir. Bu yapıların en erken örneklerinden itibaren kitâbeler yapıların bir parçası olmuştur. Kitâbe terimi ile yapı ve sanat eserlerinin üzerinde yer alan tüm yazılar kastedilmektedir. Bu çalışmada, İslâm mimarisinin bir parçası haline gelen kitâbelerin içeriğinin zaman içerisindeki dönüşümüne odaklanılacak, zaman içerisinde tek kelime tek isim haline gelen kitâbelerin erken dönem örnekleri incelenecektir. İslâm mimarisinde belirli devirlerde, sıklıkla, tek kelimelik mübarek isimlerden oluşan kitâbeler ile yapının cephesi ya da oldukça geniş bir bölümü kaplanmıştır. Özellikle erken dönem eserlerde lafzatullah ile başlayan uygulamaya esmâ-i hüsnâ ve bazı zikir lafızları da eklenmiştir. Bir yapının esmâ-i mübâreke ile tezyin edilmesinin bilinçli bir tercih olabileceği kanaatindeyiz. Sadece tezyinatın bir parçası gibi göremeyeceğimiz bu kitâbeler yapının inşâ edildiği coğrafyanın İslâm inancını sanata yansıtma tarzlarına dair işaretler içermektedir. Yapının tezyinatında kullanılan malzemenin etkisi de göz önünde bulundurularak, Türk-İslâm coğrafyasında erken örneklerini gördüğümüz bu uygulamanın fikrî arka planına dair çıkarımlarda bulunmak hedeflenmektedir.

[1] Araştırma Görevlisi, Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk-İslâm Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul Türkiye, betuleser16@gmail.com, ORCİD NO: 0000-0002-2354-5009

Anahtar Kelimeler: İslâm Mimarisi, Esmâ-i Mübâreke, Esmâ-i Hüsnâ, Lafzatullah

THOUGHTS ON THE DETERMINATION OF THE INTELLECTUAL BACKGROUND OF THE PRACTICE OF DECORATING FACADES WITH BLESSED NAMES IN ISLAMIC ARCHITECTURE

Abstract

Artistic buildings have been built throughout history, starting from the early periods of Islamic History. Inscriptions have been a part of the structures since the earliest examples of these structures. The term of inscription refers to all the inscriptions on buildings and works of art. In this study, we will focus on the transformation of the content of the inscriptions over time, which have become a part of Islamic architecture. Early examples of inscriptions that became names will be examined. In certain periods of Islamic architecture, the facade of the building or a very large part of it was covered with inscriptions consisting of single-word holy names. Asma-i husna and some dhikr words were also added to the practice, which started with lafzatullah, especially in the early period works. We believe that decorating a building with the blessed names can be a conscious choice. These inscriptions, which cannot be seen as just a part of the decorations, contain signs of the styles of reflecting the Islamic belief in art in the geography where the building was built. Considering the effect of the material used in the decoration of the building, we aim to make inferences about the intellectual background of this practice, of which we see early examples in the Turkish-Islamic geography.

Keywords: Islamic Architecture, Asma-i husna, Asma-i Mubarak, Lafzatullah

İSLÂM MİMARİ GELENEĞİNİN HADİS TEMELLİ DAYANAKLARI ÜZERİNE

MUSTAFA DEMİR[1]

Özet

İnsanoğlu zaman, mekân ve sebep-sonuç ilişkileri ile kayıtlanmış bir varlıktır. Sıralanan bağlardan biri olan mekânsallık, ister istemez barınmayı temel bir ihtiyaç haline getirmektedir. Kişiye özel, mahremiyeti bulunan bir mesken edinme asgari düzeyinden başlatılabilecek bu gereksinim, ilerleyen süreçte bizlere muhtelif türden sağlam ve güzel binalar yapma imkânı veren mimari bilgisinin kapılarını açacaktır. Özetlenen olgusal bütünlükten hareketle sunulacak bu tebliğ, Müslüman bireylerin doğal ve estetik yollarla mekân edinme/üretme faaliyetlerinin bir toplamı diye ifade edebileceğimiz İslâm mimari geleneğinin hadis rivayetleri açısından değerlendirilmesini konu edinmektedir. Bu maksatla öncelikle bir dönemlendirmeye gidilerek mimariyle alakalı verilerin hadis metinlerindeki genel durumu ortaya konulacak ve sahabe neslinin bu malumata nasıl yaklaştıklarına odaklanılacaktır. Akabinde ise sözü edilen Asr-ı saâdet tecrübesinin ilerleyen dönemlerde bir mimari geleneğine nasıl dönüştürüldüğünün izleri sürülecektir. Böylelikle ana hatları çizilen tarihsel çerçevede kaynağını hadislerden alıp İslâm mimarisini şekillendiren amillerin incelenmesine geçilecektir. İlk bulgulardan anlaşıldığı kadarıyla mimariyi etkileyen örneğin tevhid ve kulluk, sadaka verme ve paylaşma, dünyayı bayındır hale getirme prensipleri -aynı sırayla- "aşkın varlık" (Allah), "mükerrem varlık" (insan), "emanet varlık" (çevre) türleri ile irtibat halindedir. Dolayısıyla İslâm mimari geleneği çatısı altında vücut bulan bütün faaliyet alanları ve alt sanat türlerinin, burada kaydedilen varlık türleri ile aynı istikamette sınıflandırılması mümkündür. Dahası ele alınan rivayetler, İslâm mimari

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, İslâmi İlimler Fakültesi, Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Hadis Anabilim Dalı, Karaman Türkiye, konevimustafademir@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-8221-4461

geleneğinin dünyevî birtakım pratik faydalar ve uhrevî gayelerle sarmalandığını; meydana getirilen mimari eserin harcının iyi niyet, yardımlaşma, işi ehline verme gibi içkin unsurlar ile sağlamlaştırıldığını göstermektedir. En yalın ifadesiyle; içinde yaşadığımız evlerin standartları bakımından güncel değerini hâlen koruyan bazı nebevî tavsiyelerin, son tahlilde İslâm medeniyetine mimari açıdan çağlar boyu hayat veren ana damarlardan biri olduğu anlaşılmıştır.
Anahtar Kelimeler: Hadis, Sanat, Mimari, İslâm Mimarisi

ON THE HADITH-BASED REFERENCES OF ISLAMIC ARCHITECTURAL TRADITION

Abstract

Humankind is a being bound by time, space, and cause-effect relations. Spatiality, which is one of the listed bounds, inevitably makes sheltering a basic need. This need, which can be started from the minimum level of acquiring a private and confidential dwelling, will open the doors of architectural knowledge that allows us to build various types of solid and beautiful buildings in the future. This paper, which will be presented based on the summarized factual integrity, is about the assessment of the Islamic architectural tradition, which can be referred to as a sum of the activities of Muslim people to acquire/produce space naturally and aesthetically, in terms of hadith narrations. For this purpose, first of all, a periodization will be made and the general situation of the data related to architecture in the hadith texts will be revealed and will be focused on how the companion generation approached this information. Consequently, how the aforementioned Age of Bliss (Asr-ı saadet) experience was transformed into an architectural tradition in the following periods will be traced. Thus, we will move on to the examination of the factors that shape Islamic architecture by taking its source from the hadiths in the outlined historical framework. As far as it is understood from the first findings, the principles of tawhid and servitude, almsgiving and sharing, and making the world prosperous, for example, which affect architecture, are in contact with the types of "transcendent being "(Allah), "honored being" (human), and "entrusted being" (environment) in the same order. Therefore, it is possible to categorize all fields of activity and types of sub-art under the umbrella of the Islamic architectural tradition in the same direction as the types noted here. Moreover, the narrations discussed represent that the Islamic architectural tradition is surrounded by several worldly practical benefits and otherworldly goals and that the architectural mortar created is reinforced with intrinsic elements such as goodwill, cooperation, and giving the job to the expert. In its simplest terms, it is understood that the Prophetic recommendations, which still preserve their current value in terms of some standards of the houses we live in, are one of the main veins that have given life to Islamic civilization in terms of architecture for ages.
Keywords: Hadith, Art, Architecture, Islamic Architecture

Giriş

Diğer pek çok canlı türünün aksine insanoğlunun doğal yaşam alanını kendi bedeni üzerinde taşıyamaması veyahut dış ortamlarda uzun süre kalamaması, giyinme ve barınmayı onun en temel ihtiyaçları arasına katmaktadır. Mahrem ve korunaklı bir mesken edinme düzeyinden başlatabileceğimiz bu zorunluluk, bilginin ve teknik imkânların da el vermesiyle bizleri gitgide estetik his ve kaygılarımıza hitap eden mimari sanatı[2] ile karşı karşıya getirecektir. Son yıllarda daha sık duyduğumuz kentsel dönüşüm seferberliği, daha yüksek bedeller ödeyerek karşıladığımız konut kiraları ve 2023 yılı Şubat ayında ülkece yaşadığımız yıkıcı deprem felaketleri; mimari bilgisine uyulmasının ve doğru şehir planlamacılığı yapılmasının ne denli mühim olduğunu açıkça göstermiştir. Belirtilen çerçevede bu tebliğ, -dinî referans değeri bir tarafa- Hadis ilmine aynı zamanda bir kültür tarihi alanı[3] kimliği kazandıran geniş rivayet birikimini dikkate alarak İslâm mimari geleneğinin teşekkül serüvenini ana hatlarıyla değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Esasen sanat tarihi anlayışı bağlamında İslâm sanatı ve mimarisi eserlerinin uzunca bir süre göz ardı edildiği, muğlak bir yöneliş veyahut tali ve taklit bir istikamet sayıldığı, her iki kavrama ilişkin en erken kuramsal tartışmaların 19. yüzyılda oryantalistlerce yapıldığı[4] dikkate alınırsa meselenin ehemmiyeti daha net anlaşılacaktır.

Yaklaşık 30 yıl önce konumuzu ilgilendiren bir çalışmada “İslâm” ile “sanat” kelimelerini yan yana getirmenin güçlüğü kaydedilirken[5] son yıllarda hadis-sanat, daha özelinde ise hadis-mimari eksenli çalışmalarda artış gözlemlenmektedir. Bu bağlamdaki ilk çalışmaların, mimari eserlere tezyinat maksadıyla nakşedilen hadis rivayetlerine veya bunların sıhhat durumlarının tespitine[6] odaklandığı söylenebilir. Ayrıca hicrî ilk asırlarda Mescid-i

---

2 Mimariyi mekânsallık ve barınma ihtiyacı zemininde temellendiren benzer bir yaklaşım için bk. Ahmet Çaycı, “İslâm Mimarisinde Anlam Meselesi”, *Sosyoloji Divanı* 4/7 (Haziran 2016), 190-191. Kezâ Hz. Âdem’in cennete alınışını ve dünyaya indirilişini anlatan âyetlerde geçen “اسْكُنْ، فَأَخْرَجَهُمَا، اهْبِطُوا، مُسْتَقَرٌّ” sözcükleri (bk. el-Bakara 2/35-36), insanoğlunun ilk yerleşim macerası hakkında bilgi vermektedir. bk. Mustafa Karataş, “Hz. Peygamber’in Yerleşim ve Şehirleşmeye Yönelik Çabaları: Medine Örneği”, *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 28 (2013), 60.

3 Mehmet Emin Özafşar, *Hadis ve Kültür Yazıları* (Ankara: Otto Yayınları, 2015), 27.

4 Hasan Basri Kartal, “İslâm Mimarisinin Düşünsel Arka Planına Dair Bir Yaklaşım Denemesi”, *Muhafazakâr Düşünce* 10/39 (Mart 2014), 179-187. Buna karşılık mimarinin İslâm dünyasında teorik düzlemde ele alınışı hakkında bk. 198-209.

5 Nusret Çam, *İslâm’da Sanat Sanatta İslâm* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2016), 13. Sözü edilen serzeniş, kitabın ilk baskısının 12 Ocak 1994 tarihli Ön Söz yazısında geçmektedir. Geçen süre zarfında kitabın yeni baskılar yapması, İslâm ve sanat kavramları arasında toplum nezdindeki açıklığın gittikçe kapandığı şeklinde yorumlanmıştır. bk. *İslâm’da Sanat Sanatta İslâm*, 9.

6 Örneğin bk. Ali Yardım, *Hadis Kıvılcımları: Şihâbü’l-Ahbâr Tercümesi* (İstanbul: Damla Yayınevi,

Nebevî ve çevresindeki mimari yapıların konumlarını içeren rivayetleri değerlendiren bir çalışma[7] da bunlara eklenebilir. Konunun genel okur kitlesinin dikkatine sunumu bakımından *Hadislerle İslâm*'ın "Çevre", "Su", "Şehir ve Ev", "Vakıflar", "Resim ve Heykel", "Güzellik ve Sanat" başlıkları[8] ile yükseköğrenim hadis müfredatında görünürlüğü açısından *Bireysel ve Toplumsal Hayatta Hadis I* isimli çalışmanın "Çevre ve Çevre Ahlâkı",[9] "Estetik ve Sanat"[10] bölümleri örnek verilebilir. Hadis-sanat ilişkisine dair kıymetli tebliğlerin sunulduğu *Türk Kültürü ve Sanatı ve Edebiyatında Hadisler* (Kasım 2021) başlıklı sempozyumun hilyeleri,[11] mezar taşlarını[12] ve Türk mimarisinin oluşumunda hadislerin işlevini[13] ele alan basılı çalışmaları da konumuz açısından zikre değerdir. Ayrıca nebevî estetiği literatürde müstakil açıdan ilk ele alan çalışmalardan biri olması yönüyle *Nebevi Öğretide Estetik Anlayış*[14] isimli çalışmaya değinilebilir.

Bu tebliğde *Kütüb-i Sitte* kaynakları özelinde[15] hadis-mimari ilişkisi üzerine bir durum tespiti ve değerlendirme yapılmaya çalışılacaktır. Yazının hacim

---

2016); Bekir Tatlı, *Mimari Hadisleri: Türk-İslâm Mimarisini Taçlandıran Peygamber Sözleri* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2022); Özafşar, *Hadis ve Kültür Yazıları*, 150-156; Nuri Tuğlu, *Türk Kültüründe Hadis*, ed. Coşkun Horuz (İstanbul: Rağbet Yayınları, 2017), 85-112; Hüseyin Hansu, "Mimari Eserlere Nakşedilen Hadisler Üzerine Bir İnceleme", *Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 9/1 (2007), 35-51; Ahmet Tahir Dayhan, "Birgi Ulu Camii Hadisleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Hadis Tetkikleri Dergisi* 12/1 (2014), 35-59. Ayrıca son yıllarda bu minvalde yüksek lisans tezleri hazırlanmaktadır.

[7] bk. Mustafa Ölmez, *Yitik Değerlerin Keşfi: Rivayetler Bağlamında Mescid-i Nebevî'deki Önemli Mekânlar* (İstanbul: Hikmetevi Yayınları, 2020).

[8] Bk. Mehmet Emin Özafşar vd. (ed.), *Hadislerle İslâm: Hadislerin Hadislerle Yorumu* (İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2017), 7/367-411, 523-542.

[9] Necmeddin Şeker, "Çevre ve Çevre Ahlakı", *Bireysel ve Sosyal Hayatta Hadis I*, ed. Ahmet Yıldırım - Selim Demirci (İstanbul: Lisans Yayıncılık, 2019), 245-267.

[10] Mustafa Demir, "Estetik ve Sanat", *Bireysel ve Sosyal Hayatta Hadis I*, ed. Ahmet Yıldırım - Selim Demirci (İstanbul: Lisans Yayıncılık, 2019), 323-325.

[11] bk. Bekir Tatlı, "Satırlardan Tablolara Akseden Resimler: Hilye Rivayetleri ve Hadis Usulü Açısından Durumu", *Türk Kültürü Sanatı ve Edebiyatında Hadisler: Sempozyum Tebliğler Kitabı (24-26 Kasım 2021)* (İstanbul: Meridyen Destek Derneği, 2022), 87-107; Nihal Aracı, "Hilye-i Şerif'lerin Form ve Tezyinat Açısından Gelişim Süreci", *Türk Kültürü Sanatı ve Edebiyatında Hadisler: Sempozyum Tebliğler Kitabı (24-26 Kasım 2021)* (İstanbul: Meridyen Destek Derneği, 2022), 109-146.

[12] Ömer Faruk Dere, "Osmanlı Mezar Taşlarında Hadisler ve Hadis Telmihleri", *Türk Kültürü Sanatı ve Edebiyatında Hadisler: Sempozyum Tebliğler Kitabı (24-26 Kasım 2021)* (İstanbul: Meridyen Destek Derneği, 2022), 257-299.

[13] Kemal Özkurt, "Türk Mimarîsinin Oluşmasında Hadislerin Rolü", *Türk Kültürü Sanatı ve Edebiyatında Hadisler: Sempozyum Tebliğler Kitabı (24-26 Kasım 2021)* (İstanbul: Meridyen Destek Derneği, 2022), 223-255.

[14] Mimari özelinde bk. Hüseyin Akyüz, *Nebevi Öğretide Estetik Anlayış* (Ankara: Fecr Yayınevi, 2016), 184-187.

[15] Rivayetin *Sahîhayn*'da geçmesi durumunda diğer kaynaklardaki tahrîclere -hacim dolayısıyla-

şartı dolayısıyla araştırma safhasında belirlenen bütün rivayetlerin veya konu başlıklarının burada ele alınması mümkün olmadığı için bilhassa hadisin İslâm mimari geleneğinin teşekkülüne nasıl kaynaklık ettiği ve ona nasıl bir istikamet verdiği soruları öncelenecektir. Mimariyi kuşattığı ve tamamladığı düşünülerek çevre başlığına da dikkat çekilecektir. Yer yer konuya daha üst bir yaklaşım imkânı sağlaması dolasıyla Kur'an âyetlerine atıfta bulunulacaktır.

Hazırlanan bu tebliğde öncelikle hadis-mimari ilişkisinin tarihî serüveni ana hatlarıyla özetlenecektir. Ardından İslâm mimari geleneğini sarmalayan âyet ve hadis temelli prensipler belirlenecektir. Çalışma, hadis metinlerinin mimari açıdan güncel değerine dair bazı tespit ve yorumların ardından sonuçlandırılacaktır.

1. Hadis-Mimari İrtibatının Tarihçesi

Hadis-mimari tarihçesine geçmeden önce Câhiliye döneminin mimari tarihi açısından genel durumuna değinilebilir. İslâm'ın geldiği Arabistan coğrafyasında mimari yapıların bilhassa Yemen havalisine ve kuzeybatı bölgelere yayıldığı; mâbed, kasır, set, kemer gibi bazı mimari eserler ile heykel, seramik, oyma ve kabartma örneklerinin günümüze ulaştığı söylenebilir. Sözü edilen yapı ve malzemenin bir kısmı, Kur'an'da bahsi geçen topluluklara aittir. Çevre medeniyetlere kıyasla Hicaz bölgesi şehirlerinden Mekke ve Yesrib'de mimarinin fazla gelişmediği anlaşılmaktadır.[16] Dönem insanı, evlerini yaptıkları malzemeye göre göçebe bâdiyeliler (أهل الوبر)[17] ile yerleşik şehirli (أهل المدر)[18] halktan oluşmaktadır.

Tebliğ konusu çerçevesinde hadis-mimari irtibatının aşağıdaki dönemler hâlinde ele alınması uygun bulunmuştur:

1. Hz. Peygamber Dönemi
2. Sahabe, Tâbiîn ve Tebe-i Tâbiîn Dönemleri
3. Sonraki Yüzyıllar

---

yer verilmeyecektir.

[16] Demir, "Estetik ve Sanat", 324. Bölgede inşaatla ilgili taş işçiliği, marangozluk ve kuyuculuk mesleklerinin yapıldığı bilinmektedir. Geniş bilgi için bk. Elnure Azizova, *Hz. Peygamber Döneminde Çalışma Hayatı ve Meslekler* (Ankara: İsam Yayınları, 2018), 293-344. Güney ve Kuzey Arabistan'daki mimari yapılar hakkında daha geniş bilgi için şu eserin ilgili kısımlarına bakılabilir: Mahmut Kelpetin, *İslâm Öncesi Güney ve Kuzey Arabistan*, ed. Mustafa Çağrıcı (İstanbul: Kuramer Yayınları, 2020).

[17] İfade için örneğin bk. Ebû Abdillah Muhammed b. İsmail el-Buhârî, *el-Câmiu's-Sahîh*, thk. Mustafa Dîb el-Bugâ (Beyrut: Dâru İbn Kesîr, 1407/1987), "Menâkıb", 1; Ebü'l-Huseyn Müslim b. el-Haccâc b. Müslim, *el-Câmiu's-Sahîh*, thk. Muhammed Fuâd Abdülbakî (Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, ts.), "İman", 85.

[18] İfade için örneğin bk. Buhârî, "Megâzî", 26.

"Asr-ı saâdet" diye de ifade edebileceğimiz ilk dönem, Kur'an âyetlerinin nüzûlü ile sünnetin tatbikine ve hadislerin vürûduna tanıklık etmesi bakımından kıymetli bir kesittir. Dolayısıyla İslâm dininin tebliği ve Hz. Muhammed'in (s.a.v.) nübüvvet görevi bu devirde tamamlanmıştır. Buradan hareketle de ilk önce "Hadis rivayetlerinde acaba mimari bilgisine dair doğrudan anlatımlar var mıdır?", "Eğer böylesine bir sanatsal detaylandırma yoksa hadis-mimari ilişkisi diye bir bahis açmak ne kadar gerçekçidir?" gibi sorgulamalar yapılabilir.

Kaydedilen soruların cevabını öncelikle Kur'ân-ı Kerîm üzerinden aramanın daha sağlıklı bir yol olacağı düşüncesindeyiz. İncelendiği takdirde geçmiş toplumların ulaştıkları mimari bilgisi ve bayındırlık seviyesi hakkında fikir veren, insanoğluna barınma ve giyinme ihtiyacını karşıladığı nimetleri anlatan bazı âyetler bulunmaktadır. Ancak bu ayrıntıların doğrudan doğruya tarihsel, sanatsal ve teknik bilgilendirmeler yapma amacı taşımak yerine Kur'an'ın genel anlatım üslubu çerçevesinde geçtiğini söylemek daha doğru görünmektedir. İlk bakışta insanoğlunun mesken edinme faaliyetini olumsuzlar gibi görünen bazı ifadelerin -nass bütünlüğü dikkate alınırsa- esasen bu alanı mübah saydığı anlaşılmaktadır.[19]

Âyetler için yukarıda söylenenlerin bir benzerini, mimariye dair ayrıntıların hadis metinlerindeki yayılım ve muhteva durumu için de tekrarlamak mümkün görünmektedir. Aslına bakılırsa; Kur'ân-ı Kerîm'i salt bir teknik kitaba indirgemeye veya herhangi bir kalıba sokmaya çalışan anlayışlar yerine onu kendine özgü ilâhi bir hitap olarak kabul etmek gerekir. Aynı şekilde ana gönderiliş gayesiyle birlikte düşünülünce Resûl-i Ekrem'in söz ve fiillerinde de bu türden zorunlu teknik veya sanatsal bildirimler beklemek isabetli düşmemektedir.[20] Hatta kendisine yüklenen "muallimlik" görevi de kaydedilen yargıyı etkilemeyecektir.

Nübüvvet görevi ile mimari bilgisi arasında değinilen zorunsuzluk durumuna rağmen sünnetin; uzunluk, genişlik ve derinlik bakımından insan hayatını bütünüyle kuşatmasının[21] bir neticesi olarak hadis metinlerinde mi-

---

19 Ayrıca bk. Murat Sülün, *Kur'an'dan Sanata* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2020), 1/24-25, 34-35.

20 Buradaki yargı ile bir peygambere teknik bilgi verilmesinin bütünüyle muhal olduğu kastedilmemektedir. "Hasat edilen ürünü başağında bırakarak" (bk. Yûsuf 12/47) buğdayı uzun yıllar depolamanın püf noktasının öğretildiğine bakılırsa; bir peygamber için böylesi bir bildirim, -vahiy ve din bilgisi alıp onu başkalarına tebliğ etme gibi zorunlu olmasa da- aklen mümkündür.

21 Yusuf el-Karadâvî, *Sünneti Anlamada Yöntem: Sünnetin Teşriî Değeri*, çev. Bünyamin Erul (İstanbul: Nida Yayıncılık, 2019), 118.

mariyi ilgilendiren meselelerle karşılaşılabilmektedir. Sözgelimi özel mülk nitelikli hücre-i saâdet, kamusal bir alan sayılabilecek Mescid-i Nebevî gibi yerler pek çok hadisin vürûduna tanıklık etmeleri[22] dolayısıyla yer yer ilgili rivayet karelerine girmiş öncelikli mekânlardır. Şu durumda birer mimari eleman sayılan ilgili mekânların, rivayetlerin bağlamını çözmek bakımından büyük bir değeri bulunmaktadır.

İslâm şeriatının oluştuğu bu devrede Hz. Peygamber'in hadis-mimari ilişkisi kapsamında ele alınabilecek hususlara dair icraatlarının vaz' etme, düzenleme, irşad etme, mübah sayma veyahut kısıtlama gibi farklı istikametlerde gerçekleştiği söylenebilir. Hicretten hemen sonra mâbed alanı olarak bugün "mescid" adını verdiğimiz yapı türünün belirlenmesi vaz' edicilik, çarşı-pazar yerlerine birtakım kuralların getirilmesi düzenleyicilik rolü için örnek verilebilir. Kezâ mescid ve kabristanlar hakkında getirilen nehiyler de kısıtlayıcılık fonksiyonu bağlamında değerlendirilebilir.

Hz. Peygamber'in dilinde mimari incelikler kimi zaman bir fikrin anlatımını somutlaştırmak veya bir olguyu daha açık hâle getirmek maksadıyla edebî bir malzemeye dönüşebilmiştir. Her şeyden önce Hz. Muhammed (s.a.v.), nübüvvet silsilesinde kendisinin son elçi olarak gönderilmesi durumunu muhteşem bir binanın göz zevki açısından yerine koyulması gereken son tuğlasına benzeterek[23] anlatmıştır. Yine bina-tuğla metaforu, birbirini destekleyen mü'min bireylerden meydana gelecek sağlam toplum yapısını[24] betimlemek için kullanılmıştır. İslâm'ın beş temel esas üzerinde yükselen bir din olduğu[25] vurgulanmıştır. Liyakatsiz kimselerin bina yapımında yarışmaları[26] ise fiten içerikli muhtevasıyla kıyamet alametleri arasında sayılmıştır.

---

22 İlaveten Mescid-i Nebevî'nin "suffe" isimli birimi, hadislerin öğrenilip aktarıldığı ve bazı müksirûn râvilerin yetiştiği yarı örgün bir ilim ortamıydı. Bk. Abdulkadir Dündar, "Fonksiyonu ve Mimari Unsurlarıyla Mescid-i Nebevî'nin İslâm Sanatı ve Kültüründeki Yeri ve Önemi", *Uluslararası Cami Sempozyumu (Sosyo-Kültürel Açıdan)*, ed. Fikret Karaman vd. Bildiriler Kitabı (08-09 Ekim 2018) (Malatya: İnönü Üniversitesi Yayınları, 2018), 1/317.

23 Bk. Buhârî, "Menâkıb", 16; Müslim, "Fezâil", 20. İlgili ifade şu şekildedir: "فأنا اللبنة وأنا خاتم النبيين...". Rivayetin Hemmâm'ın *es-Sahîfe*'sinde yer alması zikre değerdir. Bk. Ebû Ukbe Hemmâm b. Münebbih, *Sahîfetü Hemmâm b. Münebbih (es-Sahîfetü's-Sahîha)*, thk. Ali Hasen Ali Abdülhamid (Beyrut: el-Mektebü'l-İslâmî, 1407/1987), 28, 29.

24 bk. Buhârî, "Mezâlim", 6; "Edeb", 36; Müslim, "el-Birr ve's-Sıla ve'l-Âdâb", 65. İlgili ifade şu şekildedir: "المؤمن للمؤمن كالبنيان_يشد_بعضه_بعضا".

25 Buhârî, "İman", 1; Müslim, "İman", 19. İlgili ifade şu şekildedir: "بني الإسلام على خمس...".

26 Buhârî, "İman", 36; Müslim, "İman", 1. İlgili ifade şu şekildedir: "وإذا تطاول رعاة الإبل البهم في_البنيان... ...".

Asr-ı saâdet dönemi itibariyle siyer rivayetlerinde geçen bazı olayların, kezâ Hz. Peygamber'in bazı icraatlarının İslâm şehir ve mimari tarihi ile bağlantısı kurulabilir ki; öncelikle şu gelişmeler sıralanabilir:

Mekke'de Dârülerkam'ın İslâm'ın ilk yıllarında mühim bir işlev görmesi,[27] Müslümanların kutsal mâbed Kâbe'ye ulaşmalarının engellenmesi, Kureyşliler tarafından uzunca bir müddet uygulanan boykot neticesinde Müslümanların dar bir alana hapsedilmeleri; Medine'ye hicretten sonra Hz. Peygamber'in (s.a.v.) Ebû Eyyûb'un (49/669) evinde uzunca süre misafir kalması, Mescid-i Nebevî'nin inşasını[28] müteakip ihtiyaç oldukça musallâ, çarşı ve kabristan yerlerinin tayin ve tanzimi gibi adımların atılması.[29]

Benzer şekilde Hz. Peygamber'in bir toplum lideri veya devlet başkanı olmak vasıflarıyla gerçekleştirdiği icraatlar arasında Medine çevresinin harem sayılması, çevrenin ve su kaynaklarının temiz tutulması, Me'rib Tuzlası'nın işletilmesi gibi mimari elemanların güzelliğini bütünleme veya devamlılığını sağlama amacına dönük diyebileceğimiz bazı adımlar da sıralanabilir. Kezâ Ahzâb Gazvesi[30] (5/627) sırasında ittifak kuran düşmanlara karşı Medine'nin yaklaşık üç hafta boyunca hendekle savunulması, komşu medeniyetlerden savaş stratejisi türünde ödünçlenen teknik bilgiyi örneklendirmektedir.

Hadis-mimari irtibatının ikinci dönemine gelinecek olursa; sahabe nesli, ilgili rivayetlerin aktarıcısı ve hatta kimi zaman vürûd sebebi olmak bakımından İslâm mimari tarihine veri sağlayan en kritik halka konumundadır. Dahası kaynaklar vasıtasıyla onların günümüze ulaşan bazı kanaatleri, Hz. Peygamber'in hadis-mimari ekseninde değerlendirilebilecek eylem ve söylemlerinin muhataplarınca nasıl algılandığını gözlemleme fırsatı sunmaktadır. Sözgelimi Ebû Eyyûb'un (r.a.) Bizans Devleti'nden fethedilen Şam topraklarında kullanmak durumunda kaldıkları "مرحاض" adlı yapıların oturma yönünün kıbleye doğru bakması dolayısıyla def-i hacetlerini biraz sağa veya sola meylederek yaptıklarını, bu yüzden de içlerinden istiğfar getirdikle-

27 İslâm'ın ilk mabedleri hakkında bk. Dündar, "Mescid-i Nebevî'nin İslâm Sanatı ve Kültüründeki Yeri ve Önemi", 1/304-306.

28 İslâm sanatı ve mimarisi açısından Mescid-i Nebevî, özgün plan ve mimarisi bilinen ilk mescid olup mimariye çok direkli cami planını hediye etmiştir. Buradaki suffe, medrese ve tekkelerin; su kuyusu, şadırvanların; bazen yapılan yaralı tedavi hizmeti ise dârüşşifaların öncüsü olmuştur. bk. Dündar, "Mescid-i Nebevî'nin İslâm Sanatı ve Kültüründeki Yeri ve Önemi", 1/319.

29 İleride kurulacak bazı İslâm şehirlerine de örnek olacak Medine şehir planlaması kapsamında gerçekleştirilen diğer icraatlar ve buradaki sosyal yaşantı için bk. Karataş, "Hz. Peygamber'in Yerleşim ve Şehirleşmeye Yönelik Çabaları", 65, 73-81; Nebi Bozkurt, *Hadislerde Sosyal Hayat*, ed. Ayhan Tekineş (İstanbul: Ensar Neşriyat, 2007), 15-35.

30 Adlandırma için bk. el-Ahzâb 33/20, 22.

rini bildiren aktarımı,[31] Hz. Peygamber'den alınan edebin aradan geçen yıllara rağmen canlılığını koruduğuna işaret etmektedir.

Sahabe ve tâbiûn dönemlerinde yaşanan bazı gelişmeler ile talebe konumundaki kimi tâbiîlerin yönelttikleri sorular da ilgili rivayetlerin sebeb-i îrâdı hakkında ipuçları sunmaktadır. Ancak bu esnada mimariyle alakalı ögelerin -tıpkı merfû hadislerdeki gibi- aktarılan temada asıl değil; birer tâlî unsur olarak yer aldığı görülmektedir. Örneğin Hz. Peygamber'in önce bayram namazlarını kıldırıp ardından insanlara hitap etmesine karşılık bu sıralamanın Emevîler döneminde değiştirildiği bilgisini veren bir rivayet, mezkûr müdahale yüzünden Medine valisi Mervân b. el-Hakem (öl. 65/685) ile sahabî Ebû Saîd el-Hudrî'nin (öl. 74/693-94) bayram musallâsına girişleri esnasında yaşadıkları gerilimi anlatmasına ilaveten Kesîr b. es-Salt tarafından musallâya kerpiçten yeni bir minber yapılması[32] gibi İslâm sanatları ve mimarisi açısından erken tarihli bir detayı da içerebilmektedir.[33]

Hz. Âişe'nin (öl. 58/678) aktarımıyla Resûl-i Ekrem'in son günlerinde maalesef önceki bazı peygamberler ile veli kulların başlarına geldiği gibi kendi kabrinin de ileride bir gün mabede dönüştürülebilir endişesi taşıdığı bilinmektedir. İşte bu kaygı, kabr-i şerîfin ilk zamanlardaki gibi açıkta bırakılmak yerine hücre-i saadetin mescid iç mekânına açılan kapısının bir duvar örülerek kapatılmasına yol açmıştır.[34] 87-88/706-707 yılları civarında Mescid-i Nebevî'yi genişletme faaliyetleri, etraftaki evlerin istimlâk edilmesine ilaveten ezvâc-ı tâhirâttan kalan hücrelerin de yıkılıp iç mekâna alınmasıyla sonuçlanınca bu durum bilhassa Medinelileri çok üzmüştür.[35] Esasen sonraki Müslümanları Hz. Peygamber'in sade yaşantısını[36] gözle görme imkânından mahrum bırakan bu olay örneği, Mekke ve Medine başta gelmek üzere ha-

---

31 Buhârî, "Salât", 29; Müslim, "Taharet", 59. Ebû Eyyûb'un ağzından çoğul fiil kipinin kullanıldığı cümle şu şekildedir: "فقدمنا الشأم فوجدنا مراحيض بنيت قبل القبلة فننحرف ونستغفر الله تعالى...".

32 Buhârî, "Îdeyn", 6; Müslim, "Salâtü'l-Îdeyn", 9. İlgili ifade şu şekildedir: "فلما أتينا المصلى إذا_منبر... بناه_كثير_بن_الصلت".

33 Esasen buradaki minber örneğinde olduğu gibi ilgili rivayetlerin mimari elemanlara dair aktardığı ayrıntılar, dikkatli satır arası okumalar neticesinde kıymetli ilmî yekûnlere ulaşabilmektedir. Nitekim zihinlerde bilhassa dinî çağrışımlarla canlanan minberin; günümüze değin pek çok siyasî, idarî, coğrafî fonksiyon veya sembolik anlam kazandığı belirlenmiştir. bk. Mesut Can, "Tarihte Minbere Yüklenen Sembolik ve Terminolojik Anlamlar Üzerine Bazı Tespitler", *Bilimname* 2019/39 (2019), 435-439.

34 Bk. Buhârî, "Cenâiz", 94; "Megâzî", 78; Müslim, "Mesâcid ve Mevâdiu's-Salât", 19. İlgili ifade şu şekildedir: "لولا ذلك أبرز_قبره غير أنه خشي أو خشي أن يتخذ مسجدا ...".

35 Nebi Bozkurt - Mustafa Sabri Küçükaşçı, "Mescid-i Nebevî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2004), 29/282.

36 İlgili hücrelerin bölge insanının oturduğu sıradan evlerden biri olduğu anlaşılmaktadır. Azizova, *Hz. Peygamber Döneminde Çalışma Hayatı ve Meslekler*, 306-307.

dis ve rivayet coğrafyasına sahne olmuş bütün mekânların gelecek kuşaklara birer sit alanı gibi ulaştırılması gerektiğini düşündürmektedir. Öyle ki; muhabbet-i Resûl'den ileri gelen insanî hassasiyet, tâbiîn neslinden itibaren Medine'deki sahabe evlerinin yerleri konusunda uzmanlaşmayı[37] netice verecek bir mesaiye ulaşmıştır. Bilhassa tebe-i tâbiîn ve onlardan sonraki birkaç kuşağın[38] bu bağlamdaki önemli hizmetlerinden biri de, içlerinde Resûlullah'ın ve sahabîlerin hatıralarını saklayan mekânların zamanla kaybolmaya yüz tutması dolayısıyla şehre ait geçmiş tanıklıklarını aktarmaları[39] olmuştur. Yine bu vesileyle Emevîler devrinde Medine valiliği de yapan Ömer b. Abdülaziz'in (öl. 101/720), Hz. Peygamber'in çeşitli vesilelerle namaz kıldığı pek çok mekânın tespiti, mescid haline getirilişi veya imarı bakımından[40] nispeten erken tarihli, mühim hizmetler verdiğine değinilebilir.

Hadis-mimari serüveninde sonraki yüzyılların rolü ise; sözü edilen ilk iki dönemden alınan öz bilgi ve muhtevanın İslâm toplumlarınca teorik ve pratik açılardan işlenerek yeni mimari eleman ve yorumlarla geliştirilip zenginleştirilmesi şeklinde açıklanabilir. Kısacası ilk iki dönemden alınan görece sınırlı miktardaki verinin, ilerleyen çağlarda İslâm mimari geleneğinin teşekkülünün hammaddesini oluşturduğu; Asr-ı saâdet devrinde mescid gibi sıfırdan inşa edilen veyahut çarşı ve kabristan gibi düzenlemelere konu olan birimlere zamanla yenilerinin eklenmesiyle İslâm beldelerinin donatıldığı söylenebilir.

Sözü edilen dönemde hadis-mimari ilişkisini daha müşahhas hale getirmek gerekirse; köklerini İslâm'ı tanımak için Medine'ye gelen şahıs ve heyetler ile bazı sahabîlerin hadis almak için birbirlerine yaptıkları seyahatlerden alan rihlelerin zamanla sistematik hale gelmesi, İslâm şehirleri arasındaki ilmî hareketliliği ve imarı[41] olduğu kadar oralarda mevcut mimari eserlerin görünürlük ve tanınırlığını dolaylı yoldan da olsa artırmıştır denilebilir. Daha ötesi hadise duyulan iştiyak sadece medrese müfredatlarında okutulan bir ders olmakla kalmayacak; İslâm mimarisine "dârülhadis" adı veri-

---

[37] Mahmut Yazıcı, *Sahâbe Bilgisinin Tespiti (Ma'rifetü's-sahâbe)* (İstanbul: Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Yayınları, 2015), 187.

[38] Ölmez, *Yitik Değerlerin Keşfi*, 224.

[39] Literatürün ilgili tanıklıklarla kaleme alınan ilk Medine tarihi kitabı, kent hakkında ayrıntılı bilgiler içermektedir. bk. İbn Zebâle, *Ahbâru'l-Medîne- Medine Tarihi*, çev. Fatih Mehmet Yılmaz (Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2018), 29 vd.

[40] Selahattin Yıldırım, "Hz. Peygamber'in (s.a.v) Namaz Kıldığı Yerlerin Mescitleştirilmesi", *Uluslararası Cami Sempozyumu (Sosyo-Kültürel Açıdan) Bildiriler Kitabı*, ed. Fikret Karaman vd. (Malatya: İnönü Üniversitesi Yayınevi, 2018), 1/357.

[41] Bekir Kuzudişli, *Hadis Tarihi* (İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2017), 111-112.

len[42] müstakil kurumu kazandırarak topluma yarar sağlayacaktır.[43] Hadisin İslâm mimarisini tezyin ederek ona ruh verme işlevi, çeşitli eserlere nakşedilen nefis hat yazıları ve hilyeler vesilesiyle açığa çıkacaktır.[44]

Sonraki yüzyıllar bağlamındaki hadis-mimari ilişkisini, literatürün ale'l-ebvâb eserlerini "kitâb" ve "bâb" adlarından hareketle de ele almak mümkündür. Öyle ki; açılan başlıklar arasında "Mesâcid", "Mesâcid ve Mevâdi'u's-Salât" gibi doğrudan mimari bir elemanla oluşturulan ana bölümler mevcuttur. "Kerâhiyyetü'l-Bünyân" gibi alt başlıklar ise ilerleyen devirlerde ilgili rivayetlerin nasıl algılandığını göstermesi dikkat çekicidir. İslâm dünyasında bütünüyle mimarinin konu edildiği kitapların 15. yüzyıl sonrasına tarihlendiği hesaba katılırsa,[45] örneklendirilen ana bölümlerin muhtevası daha önemli hale gelmektedir.

2. İslâm Mimari Geleneğini Çevreleyen İlkeler

Konunun dönemler hâlinde özetlenmesinin ardından İslâm mimari geleneğinin teşekkül serüveni bilhassa hadis metinleri üzerinden irdelenmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda farklı yaklaşımlar geliştirilebilirse de mimari eserler ile varlık türleri arasında irtibat kurulmasının daha esaslı bir bakış sağlayacağı düşünülerek şöyle bir sınıflamaya gidilmiştir:

2.1. Aşkın varlık: İslâm dininin özünü teşkil eden Allah'ın varlığı, birliği ve eşsizliği akidesi ile Yüce Yaratıcı'nın insanoğlundan iyi bir kul olmasını beklemesi, İslâm mimari geleneğine derinden nüfuz etmiştir. Şu durumda varlığını/özünü âyet ve hadislerden alan dinî mimari ögelerin büyük ölçüde bu kategorideki ilkeler doğrultusunda şekillendiği söylenebilir.

2.2. Mükerrem varlık: İslâm dininde insana diğer varlık türlerinin üzerinde bir değer ve tasarruf hakkı verilmesi, mimarimizin insan merkezli olma-

---

42 Türkiye'de alanımıza ait ilk akademik metinlerden birinde hadis öğrenim mekânları ile dârülhadisler hakkında nispeten uzun bir bahis açılması zikre değer bir anekdottur. Öyle ki; hadis-mimari ilişkisi kadar İslâm kurumlar tarihini de yakından ilgilendiren bu satırların, yer yer Ignaz Goldziher'in bazı menfi genellemelerini tashih edici şekilde aktığı görülmektedir. Muhammed Tayyip Okiç, *Bazı Hadis Meseleleri Üzerinde Tetkikler* (Ankara: Atlas Yayınları, 2017), 173-175, 179-191. Ayrıca dârülhadisler, 2011 ve 2012 yıllarında Çankırı'da düzenlenen sempozyumlarda çok sayıda tebliğe konu edilmiştir.

43 Dârülhadis, medrese, cami, ev vd. mimari elemanlar vasıtasıyla hadis eğitiminde yakalanan seviyenin, bir şehrin ictimaî ve bilhassa ilmî yaşantısına nasıl yansıdığını son asır Memlükler Kahire'si üzerinden gözlemlemek için bk. Halit Özkan, *Memlüklerin Son Asrında Hadis Kahire 1392-1517*, ed. Eyyüp Said Kaya - Hızır Murat Köse (İstanbul: Klasik Yayınları, 2014), 11, 35-83. Kezâ şehirde yer alan su yollarının hicrî 4. asır Bağdat'ındaki hadis ilmiyle ilgili faaliyetleri etkilediği bilgisini paylaşan kıymetli meslektaşım Mustafa Oral'a teşekkür ediyorum.

44 Tatlı, *Mimari Hadisleri*, 41-47.

45 Kartal, "İslâm Mimarisinin Düşünsel Arka Planına Dair Bir Yaklaşım Denemesi", 206.

sının başlıca amillerinden biridir. Sivil ve askeri mimari elemanları, bir bakıma canı ve malıyla Âdemoğlunun mükerremlik ve dokunulmazlığını sağlama temeli üzerine kurulmuştur.

2.3. Emanet varlık: İlâhi canipten insana yüklenen sorumlulukla uyumlu bir şekilde çevreye ve diğer varlık türlerine birer nimet ve emanet şuuruyla yaklaşılması beklenmektedir. Aslına bakılırsa doğal kaynaklar diye adlandırabileceğimiz bütün bu unsurlar üzerindeki beşerî tasarrufların doğru yönde oluşu dünyayı daha yaşanılır kılacağı[46] gibi insan eliyle meydana gelen mimari elemanların güzelliğini de perçinleyecektir.

Mimari ögeler yukarıdaki gibi bir tasnife tabi tutulduklarında arada bazı geçişkenliklerin bulunduğu, dolayısıyla mimariyi şekillendiren prensiplerin çoğu kez birbirini beslediği söylenebilir. Örneğin mevtanın kabristanda toprağa defnedilmesi, insan türüne verilen değeri gösterirken lahite yerleştirme işleminin kıbleye göre ayarlanması İslâmî hassasiyetlerden kaynaklanmaktadır. Yine Müslüman bireylerin bazı hayvanların ihtiyaçlarını karşılamak için vakıf veya barınaklar kurması da mimari eserler özelinde mükerrem varlık ile emanet varlık arasındaki geçişliliğe bir diğer örnektir.[47]

Yukarıda da ifade edildiği gibi, Cenâb-ı Hakk'ın aşkınlığı ve insanoğlunun onun katında sorumlu bir varlık sayılması mescid, musallâ, muvakkithane gibi dinî mimari elemanlarının varlığına zemin hazırlamıştır. Hz. İbrahim (a.s.) ve oğluna Kâbe'yi yükseltip ibadete hazır hale getirmelerini emreden, mescidleri ancak gönülden inanan kimselerin imar ve ihya edeceğini bildiren âyetlere[48] ilaveten bu mekânları "Allah'ın evleri" olarak tanımlayan,[49] buraları inşa eden kimselere uhrevî müjdeler veren hadislerin[50] mevcudiyeti tarih boyunca Müslümanları cami yapımı noktasında kamçılamıştır denilebilir. Benzer şekilde, cuma namazlarını cemaatle kılma farizasının,[51] ulucamilere giden yolda dinî mimariyi geliştirdiğini söylemek doğru olacaktır.

---

46 Buna karşılık insanoğlunun yanlış ve hatalı tasarrufları karada ve denizde bozulmalara (fesâd) yol açmaktadır. bk. er-Rûm 30/41.

47 Mimariyi bir başka veçheden yine varlıkla ilişkilendiren Cansever de mimari geleneklerini maddî, biyo-sosyal, psikolojik, ruhî-aklî düzeylere ait problemler ekseninde değerlendirmeyi önermekte ve bu yönüyle İslâm mimarisini başarılı bulmaktadır. bk. Turgut Cansever, *İslâm'da Şehir ve Mimari* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2014), 15, 25-26.

48 el-Bakara 2/125-127; el-Hac 22/26; et-Tevbe 9/18-19; el-Cin 72/18.

49 Müslim, "Mesâcid", 282. Ayrıca el-Bakara 2/125.

50 Buhârî, "Mesâcid", 32; Müslim, "Mesâcid", 24.

51 Örneğin bk. el-Cuma 62/9; Süleyman b. el-Eş'as es-Sicistânî Ebû Dâvûd, *es-Sünen* (Beyrut: Daru'l-Kitâbi'l-Arabî, ts.), "Taharet", 130; Ebû Abdirrahmân Ahmed b. Şuayb en-Nesâî, *es-Sünen (el-Müctebâ)*, nşr. Abdülfettâh Ebû Gudde (Halep: Mektebü'l-Matbûâti'l-İslâmiyye, 1406/1986), "Cuma", 2.

Açık hava mescidi denilebilecek musallâ alanlarının belirlenmesinde kitlelerin bayram namazlarına ait manevi atmosfere tanık olmaları[52] ve cenaze namazlarına geniş katılım sağlamaları gibi maslahatların gözetildiği anlaşılmaktadır. Kezâ namaz vakitlerini güneşin hareketleriyle anlatan,[53] namaz sırasında kıble tarafına dönülmesini isteyen,[54] Ramazan orucunun başlama ve bitişi gibi hilalin tespitini gerektiren rivayetlerin[55] zamanla muvakkithane ve rasathanelerin inşasında rol oynadığı muhakkaktır.

Cami ve mescidler, İslâm'ın ilk yıllarında pek çok alanda hizmet veren malum işlevlerini zamanla kısmen yitirseler bile mihrap, minber, şerefe gibi elemanlarına işlenen ince ahşap/taş işçiliği; iç duvar ve kubbelerine nakşedilen hat/kalemişi örnekleri; iç mekânında yankılanan dinî musiki nağmeleri; minarelerinden[56] yükselen ezan sesleri; külliyesinde eşlik ettiği diğer sivil mimari elemanları ile birlikte günümüzde adeta İslâm sanatlarının pek çoğunun yollarının kesiştiği bir meydan özelliğine sahiptir.[57] Dolayısıyla cami mimarisinin, beraberinde diğer sanat dallarını sürüklediğini söylemek pek de yanlış olmayacaktır. Diğer bir ifadeyle, değinilen sanatsal icralar ile külliye elemanları, caminin Müslüman hayatındaki yerini ve mimari geleneğimizdeki merkeziyetini pekiştirmiştir.[58]

İslâm'ın tevhit ilkesi nasıl ki bütün cami ve musallâların yönünü tek kıbleye çevirmişse[59] tenzih anlayışı da bu mekânların inşa ve kullanımına ba-

52 Buhârî, "Îdeyn", 12; Müslim, "Salâtü'l-Îdeyn", 10.

53 Rivayet örnekleri için bk. Müslim, "Mesâcid ve Mevâdi'u's-Salât", 31. Bâb.

54 Buhârî, "Salât", 32; Müslim, "Mesâcid", 15. Ayrıca bk. el-Bakara 2/144, 150.

55 Buhârî, "Sıyâm", 11; Müslim, "Sıyâm", 3, 4, 15.

56 İlk devir mescidlerinde bulunmayan kubbe, minare ve şerefe gibi elemanların yakın tarihte yaşanan bazı savaşlarda hedef alınması, dışarıdan bakan bir gözün bu elemanları birer "âlem-i İslâm" biçiminde gördüğünü düşündürmektedir. Dolayısıyla ilgili birimlerin âyet veya hadis metinlerinde geçmedikleri için dışlanması doğru bir yaklaşım değildir. Tam aksine -tıpkı Ayasofya örneğinde olduğu gibi- yeni fethedilen beldelerin en büyük kiliselerinin camiye çevrilme sürecinde mevcut yapıya minare eklenmesi, bu ögenin sembolik gücünü kanıtlamaktadır. Temel Sağlam, "İslâm Mimarisinin Sembolik Anlatıları Üzerine Bir Deneme", *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art / Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat* 5/10 (Temmuz 2020), 268.

57 Cami ve mescidlerin yukarıda kaydedilen çok yönlü hususiyetleri ile Romalı mimar Vitruvius'un (MÖ. 80-15) mimarlık eğitimi alan kimsenin diğer bilim ve sanatlarda da mahir olması gerektiğine dair kanaati (bk. Çaycı, "İslâm Mimarisinde Anlam Meselesi", 190) örtüşmektedir.

58 Bir adım daha ötesinde cami, müştemilatı, en nihayetinde ise Türk-İslâm sanatı ve mimarisinin diğer muhteşem örnekleri; edebiyat dünyamızın "Süleymaniye'de Bayram Sabahı", *Beş Şehir* gibi eserlerine ilham kaynağı olmuşlardır.

59 Mimari dâhil İslâm sanatlarını esastan etkileyen tevhit ilkesi deyince zihinde sadece metafizik çağrışımlar uyanmamalıdır. Zira tevhit anlayışının mimarimizde din ile dünyayı, bireysel ile toplumsal olanı birleştiren estetik tezahürleri olmuştur. bk. Turan Koç, *İslâm Estetiği* (Ankara: İsam Yayınları, 2019), 158 vd. Diğer taraftan tevhit ilkesi, arzın merkezi görülen Kâbe'den baş-

zı kurallar getirmiştir. Sıralandığı takdirde uzun bir nehiyler listesi ile karşılaşılacak[60] bu yekûnde kaynağını hadis rivayetlerinden alan mescidleri süsleme, yükseltme, kabirler üzerine mescid yapma gibi İslâm sanat faaliyetleri bağlamında halen daha net cevaplar verilmesi beklenen meseleler bulunmaktadır. Ancak sözü edilen kısıtlamaların kadın, çocuk, engelli gibi grupları mabede erişimden alıkoyan değil;[61] bu mekânların kudsiyet ve güzelliğiyle uyumluluk arz eden düzenlemeler olduğu söylenebilir.

En başta ilkesel yönden Cenâb-ı Hakk'ın isim ve sıfatları ile bol kerem ve lütuf sahibi oluşundan hareketle insanoğluna çabalayıp "veren el" [62] pozisyonuna geçmeyi ve paylaşmayı öğütleyen çok sayıdaki âyet ve hadis, İslâm beldelerinin çağlar boyu böylesine mükemmel vakıf eserleriyle neden ve nasıl donatıldığının izahını yapmaktadır. İnsana hizmeti hedeflese de sağ elin verdiğini sol eline göstermeyerek[63] kimseyi minnet altında bırakmayan bu anlayışın mimari geleneğimize en zarif dokunuşlarından biri de sadaka taşları olmuştur. İslâm dininin temel ilkeleri bakımından canı ve malıyla insanın dokunulmaz oluşu; han, hamam, ribat, çarşı, çeşme, kabristan gibi yapıların varlığını daha iyi açıklamaktadır. Bu vesileyle Hz. İbrahim'in konuklarını ağırlamasını anlatan veya kalpteki iman vasfının misafire ikramı gerektirdiğini belirten nasslardan[64] kaynaklandığını söyleyebilsek de son yıllarda artık korumasız ve âtıl vaziyette kalmış Anadolu köy odalarını[65] yeniden hatırlamak isabetlidir.

İnsanoğlunun doğal kaynaklar üzerindeki tasarrufları, doğrudan mimari kapsamına girmese de İslâm mimari geleneğimizin teşekkül hikâyesini daha geniş mikyasta kavrayabilmek açısından mühimdir. Her şeyden önce peygamberinin diliyle "yeryüzünün bütünüyle mescid kılındığı"[66] bir din; ken-

---

layıp İslâm şehirlerine kadar yayılan ve oralarda yükselen neredeyse bütün mimari elemanları sarmalayan merkez sembolizmini de anlatmaktadır. bk. Sağlam, "İslâm Mimarisinin Sembolik Anlatıları Üzerine Bir Deneme", 259-260.

60 Geniş bilgi için bk. Mehmet Arslan, *Mescidlerle İlgili Nehiy İçerikli Rivayetlerin Değerlendirilmesi* (Karaman: Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023), 71 vd.

61 Mustafa Demir, "Çocuk ve Çocuk Terbiyesi", *Bireysel ve Sosyal Hayatta Hadis II*, ed. Ahmet Yıldırım - Selim Demirci (İstanbul: Lisans Yayıncılık, 2019), 55-57; Mustafa Demir, "Hadis İlmi Açısından Engellilik", *İlahiyat Bilimleri Açısından Engellilik -1-*, ed. Mustafa Başkonak - Saadettin Özdemir (Konya: Eğitim Yayınevi, 2020), 90-91.

62 Buhârî, "Zekât", 17, 49; Müslim, "Zekât", 94.

63 Buhârî, "Zekât", 15; Müslim, "Zekât", 91.

64 ez-Zâriyât 50/24-27; Buhârî, "Edeb", 31, 85; Müslim, "İman", 74.

65 Haşim Karpuz, *Anadolu Köy Odalarından Örnekler* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, 2021), 83-84.

66 Buhârî, "Salât", 56; Müslim, "Mesâcid ve Mevâdi'u's-Salât", 3.

di mimari anlayışını temiz, bakımlı ve güzel bir çevre parolasıyla geliştirecek ve dokunduğu mekânların her bir karesini İslâm'ın bereketine açan bir sanat tarzı ortaya koyacaktır.[67] Esasen "çevre koruma, çevre planlama, çevre sağlığı, çevre düzenlemesi" gibi bugün artık bilimsel uzmanlık gerektiren veya bakanlık düzeyinde politikalar bekleyen[68] meselelerin; mevât arazinin işlenip ihya edilmesi,[69] çevrenin ve su kaynaklarının korunması, umumi yaşam alanlarının temiz kullanılması[70] vb. başlıklarda vârid olan hadisler vesilesiyle nebevî dikkatten kaçmadığının belirtilmesi yerinde olacaktır. Dolayısıyla "mükerrem varlık"a getirilen ve bu yönüyle mimariye hamam gibi elemanlar kazandıran temizlik yükümlülüğü, çevrenin düzgün kullanılıp bayındır hale getirilmesi için de geçerlidir denilebilir. Kültürümüzde mezarlıkların ağaçlandırılarak bakımlı tutulmasının ardında da insan ve çevre duyarlılığının yattığı anlaşılmaktadır.[71]

İslâm mimarisine dair bazı sınırların çizilmesinde bugün artık farklı sanat dallarının alanına giren bazı hususlar etkili olmuştur. Örneğin kaynağını büyük ölçüde hadis rivayetlerinden alan tasvir hassasiyeti, cami mimarisine ve tezyinî sanatlarımıza bütünüyle tesir etmiştir. Şu kadarı var ki; İslâm tezyinî sanatlarının adeta kırmızı çizgisi saydığı bu mesele dolayısıyla süslemelerde takındığı irrealist tavrı; mimari gibi doğrudan beşerî ihtiyaçlara hitap eden alanlarda fanteziyeci ve mübalağacı olmayıp bilakis insan doğasıyla uyumlu, realist ve mantıklı bir yapı arz etmiştir.[72] Yine mesela koro halinde ve bazı âletler eşliğinde icra edilen kilise müziklerine kıyasla farz namaza çağrı şeklinin seçiminde çan/borazan sesi çıkarma, ateş yakma, bayrak dikme teklifleri yerine ezan okumanın, yani insan sesinin ölçü alınması; özelde cami mûsikisinin, genelde ise dinî mûsikinin icra usûlünü esastan etkilemiştir.[73] Şu

---

67 Koç, *İslâm Estetiği*, 157, 159 vd.

68 Nitekim "Herkes, sağlıklı ve dengeli bir çevrede yaşama hakkına sahiptir. Çevreyi geliştirmek, çevre sağlığını korumak ve çevre kirlenmesini önlemek Devletin ve vatandaşların ödevidir…". Sağlık, Çevre ve Konut Kanunu, *Türkiye Cumhuriyeti Anayasası* 56. Madde (07 Kasım 1982).

69 Buhârî, "Hars ve Müzâra'a", 13; Ebû Dâvûd, "Harâc", 37; Ebû İsa Muhammed b. İsa et-Tirmizî, *es-Sünen*, nşr. Beşşâr Avvâd Ma'rûf (Beyrut: Dâru'l-Garbi'l-İslâmî, 1998), "Ahkâm", 38.

70 Örneğin bk. Müslim, "Taharet", 68; Ebû Dâvûd, "Taharet", 14.

71 Erdinç Ahatlı, *Kültürümüzde Hadis* (İstanbul: Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Yayınları, 2020), 132-134.

72 Çam, *İslâm'da Sanat*, 98-99. Ayrıca bk. Demir, "Estetik ve Sanat", 325; Sülün, *Kur'an'dan Sanata*, 1/42-43.

73 Demir, "Estetik ve Sanat", 316. Ezanın teşrî sürecini anlatan ayrıntılı bir rivayet için bk. Ebû Dâvûd, "Salât", 27.

hâlde aşkın varlık inancından kaynaklanan tevhit ve tenzih muhtevalı nasslar, mimari geleneğimize derin izler bırakmıştır[74] denilebilir.

Bu vesileyle Mekke'nin fethi sırasında Kâbe yapısındaki suretlerin kazınıp etrafındaki putların kırılması,[75] civardaki yüksek mezarların (قبرا مشرِفا) düzlenmesi gibi rivayetleri,[76] -bazı kesimlerin yaptığı gibi- diğer din ve milletlere ait bütün ikonografik unsur ve eserleri mutlak anlamda ortadan kaldırmak parolasıyla anlamamak gerektiğine dikkat çekilebilir. Zira mezkûr icraatları, neredeyse bütün resim ve heykellerin dinî sembol ve çağrışımlara sahip olduğu pagan toplumundan tevhit toplumuna geçiş sürecinin sıcaklığı içerisinde değerlendirmek daha isabetli bir yaklaşım olacaktır.[77] Her şeyden önce İslâm savaş hukukunda kadın, çocuk, din adamı gibi kesimlerin canına ilişilmemesi, zaruret doğmadıkça binalara ve çevreye zarar verilmemesi ilkeleri bulunmaktadır. Yüksek medeniyetler kurup zamanla helâke uğramış toplumların yaşadığı muhitlerin gezilerek ibret alınmasını tavsiye eden âyetler de ilgili tarihî kalıntıların ve doğal çevrenin mevcut haliyle günümüze değin gelişine işaret eder. Zaten ilgili ögelerin pek çoğunun Müslümanların yüzyıllar boyu hâkim oldukları topraklarda yer alması ve azımsanmayacak bir kısmının bugün hâlâ ulaşılabilir konumda olması da insanlığın ortak mirasına dikkat çeken bu değerlendirmeyi doğrulamaktadır.[78]

---

74 Namaz kılarken kıble cihetine yönelme vecibesine karşılık def-i hâcet sırasında ise başka bir tarafa dönme edebi gibi bizatihi İslâm şiarlarına duyulan hassasiyetin örneklerini mimari inceliklerle yakalamak mümkündür.

75 Buhârî, "Enbiyâ", 11; Ebû Dâvûd, "Libâs", 47; Ebû Abdillah Muhammed b. Yezîd el-Kazvînî İbn Mâce, *es-Sünen*, nşr. Muhammed Fuâd Abdülbakî (Kahire: Dâru İhyâi'l-Kütübi'l-Arabiyye, 1395/1975), "Menâsik", 28.

76 Müslim, "Cenâiz", 92, 93; Tirmizî, "Cenâiz", 56; Ebû Dâvûd, "Cenâiz", 72; Nesâî, "Cenâiz", 99.

77 Bu minvalde biraz daha ilerlemek gerekirse; örneğin Eski Türklerde ölen kimsenin portresini formsuz taşlara kazıma/kabartma uğraşı, İslâm'ın tasvir hassasiyeti sebebiyle zaman içerisinde soyutlamaya uğrayarak Müslüman şair, hattat, nakkaş ve taş ustalarının ortak emekleriyle düz veya oval şâhidelere dönüşmüştür. bk. Ersan Perçem, "Türk Mezar Taşları ve Formları", *SOBİDER Sosyal Bilimler Dergisi* 3/6 (Mart 2016), 616, 622. Osmanlı dönemi itibarıyla ise mezar taşları, sadece birtakım hadis rivayet veya telmihlerini içeren birer kitabe değil; aynı zamanda Hz. Peygamber sevgisini ve onun şefaatine kavuşma dileğini belli eden bir anlam kazanmıştır. bk. Dere, "Osmanlı Mezar Taşlarında Hadisler ve Hadis Telmihleri", 2/297.

78 Önceki medeniyetlere ait kalıntılar ile Türk-İslâm mimari eserlerinin iç içe geçmiş vaziyette günümüze değin gelişinin Ankara şehir silueti üzerinden anlatımı için bk. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2022), 16-18. Daha da ilginci Tanpınar, geçtiğimiz yüzyıl İstanbul mahalle hayatının "dokunduğu şeyleri rahmanîleştiren dinî bir kisve ile gümrükten geçen yabancı malları bile Müslümanlaştırdığı" yönündeki gözlemini aktarır. *Beş Şehir*, 125-131. İlgili eserler ile Anayasa'nın "Tarih, Kültür ve Tabiat Varlıklarının Korunması" hakkındaki 63. maddesi arasında irtibat kurulabilir.

Hadis rivayetleri, İslâm mimari geleneğine nüfûz eden içkin ögeler hakkında da fikir vermektedir. Pek çok âyet ve hadiste söz edilen salih amel, infâk ve tasadduk eylemleri; ihsân-itkân yordamı ve hüsn-i niyet bileşkesi ile can bularak uhuvvet, teâvün, îsâr ve muhabbet duyguları eşliğinde bizlere -gecekondu veya inşaat yığını ile karşılaşmak yerine- mimari eserin estetik hazzını alımlama fırsatı sunmuştur. Böylelikle seyirci, cansız bir kütle veya taştan bir blok ile değil; adeta zîruh bir eser[79] ile muhatap olmaktadır. Mescid-i Nebevî'nin inşası sırasında iyi çamur karıp kerpiç kesen işçinin[80] takdir edilmesi, defin yapılacak kabrin düzgün açılması,[81] asıl uzmanlık alanın dışına çıkarak birbirleriyle bina yapımında yarışan çobanların yerilmesi[82] gibi örnekler, mimari faaliyetlerde ehliyetin ne denli ehemmiyetli olduğunun altını çizmektedir.

Hadislerin İslâm şehirciliğini ve mimari geleneğini dolaylı etkileme yollarından biri de ilgili rivayetlerin amelî mezheplerce farklı yorumlamalara konu edilmesidir. Mâlikîliğin yaygın olduğu Kuzey Afrika bölgesinde saf uzunluğunu yeğleyen dikdörtgen cami planı ve bu yapılarda kadınlara ayrılan namaz kılma bölümleri; seyyar minberler; cenaze mescidleri; Osmanlı camilerindeki şadırvanların yerini alan abdest havuzları; teyemmüm taşları; renkli tezyinatın hoş görülmemesi sebebiyle ağırlık kazanan beyaz alçıdan oyma süslemeler, yine bu alçıları örneklendiren mihrap ve avlu üstü "bereket-i Muhammed" yazıları; bu bağlamda dikkat çekici mimari ayrıntı örnekleridir.[83]

Buraya kadarki izah ve değerlendirmeler eşliğinde nassların etkileyip çevrelediği görülen İslâm mimarisinin dünyayı bayındır kılarak insana ve di-

---

[79] Zaten mimari faaliyetlerinin bütünlüğünde esere kimlik kazandırma çabası, hissedilen bir durumdur. Çaycı, "İslâm Mimarisinde Anlam Meselesi", 192.

[80] Bu tür işlere eli yatkın bazı sahabî isimleri için bk. Azizova, *Hz. Peygamber Döneminde Çalışma Hayatı ve Meslekler*, 295-296.

[81] Hz. Peygamber'in vefat eden küçük oğlu İbrahim'in defin yeri için yaptığı uyarı, nebevî davranış estetiği ve değerler eğitimi bağlamında ele alınmıştır. bk. Akyüz, *Estetik Anlayış*, 116; Ali Karakaş, "Hadis Kültüründe Estetik", *Turkish Studies* 12/35 (2017), 498; Haydar Güngör, "Davranış Estetiği ve Değerler Eğitimi Bağlamında 'Allah Yaptığı İşi En İyi Yapanları Sever' Hadisi Üzerine Bir Değerlendirme", *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 8/1 (Bahar 2021), 13-15.

[82] Mezkûr Cibrîl hadisinde aktarılan mimariye ait bu menfi durumun esasen her alana genellenebilme imkânı dolayısıyla sembolik anlam taşıdığını düşünmekteyiz.

[83] Sümeyra Ocak - Aziz Doğanay, "İslâm Mimarîsinde Mezhep Etkisi: Fas Câmileri Örneği", *İSTEM: İslâm, San'at, Tarih, Edebiyat ve Mûsikisi Dergisi* 17/33 (Yaz 2019), 94 vd. Ayrıca çevre, şehir ve mimariye ilişkin nassların İslâm hukuku çerçevesinde erken ve nispeten ilk yorumlarından biri için bk. Ebu'l-Hasen Alî b. Muhammed el-Mâverdî, *el-Ahkâmu's-Sultâniyye - İslâmda Hilâfet ve Devlet Hukuku*, çev. Ali Şafak (İstanbul: Bedir Yayınevi, 1396/1976), 176-224, 288-292.

ğer canlılara hizmet sunmak gibi bu âleme bakan pratik sonuçlarına ilaveten âhiret inancına bakan müteâl tarafları bulunmaktadır. Her şeyden önce âhiret inancı, işlenen her eylemin ileride ceza veya mükafatının görüleceği anlayışını yerleştirmekle hem insanın elindekini paylaşma iştiyakını artırmış hem de sadaka-i câriyeyi bir ideal göstermek suretiyle göçüp gitse de ona bu dünyada ölümsüz kalmanın kapılarını aralamıştır denilebilir. Nitekim Allah rızası için mescid yaptıran kimse için öbür dünyada bir köşk hazırlanacağını bildiren hadisin,[84] mimari dekorasyonda en fazla işlenen hat yazısı olması[85] da bu kanaati pekiştirmektedir.

3. Hadis Metinlerinin Mimari Açıdan Güncel Değeri

Nübüvveti boyunca Hz. Muhammed (s.a.v.), tevhit inancını içselleştirmiş bir toplum kurmaya ve İslâm davetini olabildiğince geniş coğrafyalara yaymaya çalışmıştır. Sahabe neslinin de içinde bulundukları imkân ve şartlar yönüyle günümüzde sanatsal mimari faaliyetler diye adlandırılan meşguliyetlerle ilgilen(e)memesi,[86] konumuz bağlamında beklediğimiz ölçüde rivayet veya tecrübe birikiminin gelmesini engellemiştir. Buna karşılık buraya kadar kaydedilen satırlar bile -komşu medeniyetlerden yapılan sanatsal uyarlama ve ödünçlemeler bir tarafa- İslâm mimari geleneğinin özünü ve istikametini büyük ölçüde âyet ve hadislerden aldığını söylemek için yeterli düzeydedir.

Fıtrat hadisleri[87] gibi doğrudan beden temizliğine vurgu yapan nasslar, Müslüman hayatında örneğin evlere ıslak alanlar ve yerleşim birimlerine hamamlar eklenerek güncellenmiştir denilebilir. Kıble yönünü dikkate alma, bina yüksekliğine dikkat ederek komşunun güneşlenme ve ferah hava alma hakkına saygı gösterme,[88] hayırlı sayılan yerlere sağdan girme, taharetlen-

---

[84] Buhârî, "Mesâcid", 32; Müslim, "Mesâcid", 24.

[85] Tatlı, *Mimari Hadisleri*, 166.

[86] Özkurt, "Türk Mimarîsinin Oluşmasında Hadislerin Rolü", 2/247-248.

[87] Buhârî, "Libâs", 62; "İsti'zân", 51; Müslim, "Taharet", 49.

[88] Bu çerçevede şu rivayetlerle ilgi kurulabilir: Ebû Dâvûd, "Edeb", 170; Ebü'l-Kâsım Süleyman b. Ahmed et-Taberânî, *el-Mu'cemü'l-Kebîr*, nşr. Hamdî b. Abdülmecîd es-Selefî (Kahire: Mektebetü İbn Teymiyye, ts.), 19/419. Daha ötesi güneşe ve rüzgâra/sağlıklı hava akımına doğrudan erişebilme imkânlarının temel insan hakkı, çevre hakkı, kentli hakkı ve yenilenebilir enerji hakkı bağlamlarında yakın gelecekte kentlerimizin planlamasını ve mimarisini etkileyecek yasal bir mevzuata kavuşacağı değerlendirilmektedir. Ayşe Özcan, "Sürdürülebilirlik Ekseninde Yeni Çevresel Haklar Deneyimi ve Eko-Politik Bir Analiz: Güneş ve Rüzgâr Hakları", *Alternatif Politika* 8/1 (Şubat 2016), 43-45, 56-58. Buna karşılık bir toplumdaki eşrafın diğer insanlara ait evlerden daha yüksek ve gösterişli binalar yapmasını engellemek, hisbe teşkilatının görevleri arasında sayılmaktadır. Mâverdî, *el-Ahkâmu's-Sultâniyye*, 290.

meyi sol elle yapma, belli bir yaşa ulaştıklarında çocukların yataklarını ayırma gibi âdâb-ı muâşeret, sosyoloji, sağlık ve pedagoji ilkeleriyle yüklü yönlendirmeler aynı zamanda mesken mimarisinde kapı ve musluk yönlerini ayarlamaya dek varan bazı teferruatlar sunmaktadır. Ancak buradaki inceliklere rağmen mimariyi bütünüyle dinî metinlerde arayıp bulmayı bekleme kolaycılığı yerine insana yüklenen misyondan ve kendisinin çözüm üretebilen doğasından hareketle özünü mevcut nasslardan alan bir mimari geleneği oluşturmasını beklemek daha yerinde bir yaklaşımdır. Zaten vâkıa da bu yönde olmuştur.

Cibrîl hadisinde geçtiği şekliyle ehliyetsiz kimselerin bina yapımına girişmeleri, şehirleşme açısından estetik erozyona, gelecek kuşaklar için ise verimli tarım arazilerinin kuvvetle muhtemel tahribine uzanan boyutlarıyla birer fitne/fesâd habercisidir. Aslına bakılırsa iç mekânında kaliteli yaşam sürülebilen bir meskenin dünya saadetini temin eden üç temel insanî ihtiyaçtan biri sayılması[89] ile -bazı rivayetlerde ve bilhassa zühd edebiyatında vurgulandığı şekliyle- inşaata veya ihtiyaç fazlası binalara yüksek meblağlar harcamanın vebal görülmesi[90] birbiriyle çelişmemektedir. Şöyle ki; insanın kendi bedeni üzerinde haddi aşan tasarrufları yasaklanmıştır.[91] Kezâ doğal kaynakların abdest alırken bile idareli kullanımına dikkat çekilmiştir.[92] Dahası insanoğlunun sahip olduğu hakiki mal varlığı; yiyip içtikleri, giyip eskittikleri ve bir de -kurban eti taksiminde[93] olduğu gibi- başkalarıyla paylaştıkları[94]

---

89 İster Yahudiler ile Câhiliye insanının hatalı uğursuzluk anlayışını tashih ve tahkiye isterse de insanoğlunun hayatı boyunca belki de en sık tecrübe ettiği imtihan vesilelerine dikkat çekme maksatlı olsun; ilgili hadis metinlerinde geçtiği haliyle mutluluğa ulaşmanın başlıca anahtarları salih(a) bir eş, ferah bir mesken ve iyi bir binek şeklinde sıralanabilir. Bazı internet sitesi yazılarında doğru anlaşılamadığını gördüğümüz "Dünyada mekân, âhirette iman" sözü ile dindarlığın asıl ölçü kabul edilmesi durumunda evlenen kimsenin bolluk ve bereket bulacağını salık veren hadis (Buhârî, "Nikâh", 16; Müslim, "Radâ'", 53) de aynı noktaya parmak basmaktadır. Uğursuzluk veya saadetin mezkûr üç şeyde nasıl olabileceğine dair rivayetlerin yorumu için bk. İbrahim Sağlam, "Uğursuzluk Üç Şeydedir... Rivayetinin İsnad ve Metin Yönünden Tahlili", *Kırıkkale Üniversitesi İslâmî İlimler Fakültesi Dergisi* 2/3 (2017), 91 vd. Aynı konunun bir ders materyalinde hadis tenkidi ve ihtilâfü'l-hadis çözüm örneği olarak ele alınması kayda değer bulunmuştur. Mehmet Özşenel, "Hadiste İsnad ve Metin Tenkidi", *Hadis*, ed. İbrahim Hatiboğlu (Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2016), 212-216.

90 Örneğin bk. Ebû Dâvûd, "Edeb", 170. Meselenin zühd edebiyatında mühim bir karşılığı olduğu bilgisini paylaşan kıymetli meslektaşım İsmet Aktürk'e teşekkür ediyorum. Diğer taraftan, bir kimsenin ihtiyacından fazla bina yapımına ilişkin bazı nebevî kınamalar, o dönemin kısıtlı ekonomik ve askerî koşullarından da kaynaklanabilir. Azizova, *Hz. Peygamber Döneminde Çalışma Hayatı ve Meslekler*, 308.

91 Örneğin bk. Buhârî, "Libâs", 83; Müslim, "Libâs ve Zînet", 120. Ayrıca en-Nisâ 4/119.

92 İbn Mâce, "Taharet", 48.

93 Tirmizî, "Sıfatü'l-Kıyâme", 33.

94 Müslim, "Zühd ve Rekâik", 3; Tirmizî, "Zühd", 31; "Tefsîru'l-Kur'ân", 88; Nesâî, "Vasâyâ",

şeklinde tanımlanmıştır. Şu durumda kişisel gereksinimlere ilaveten varislerin de hukukunu gözeten mutedil bir tasadduk yolunu tercih etmek hem dünya hayatının geçiciliği hem de âhiret mükafatının sonsuzluğu ile mütenasip, gerçekçi ve ideal bir yaşam tarzıdır. Böylelikle cimrilik hastalığına ve mal biriktirme (tekâsür) hırsına kapılmaksızın, şahsî ihtiyaçları da göz ardı etmeksizin dengeli bir dünya-âhiret ve birey-toplum münasebeti kurulabilecektir. İslâm beldelerini yüzyıllardır vakıf eserleriyle donatan bu anlayışın doğruluğu, her bir insanın hayatı boyunca dünya üzerine bıraktığı karbon ayak izi büyüklüğünün günümüzde ulaştığı kritik önem ile daha açık hale gelmektedir.

4. Değerlendirme ve Sonuç

Bu tebliğ metni, barınmanın temel bir beşerî ihtiyaç olduğu temelinden hareketle hadis-mimari irtibatını tetkik etmek maksadıyla hazırlanmıştır. Araştırma neticesinde Asr-ı saâdet tecrübesinin tevhit ve tenzih prensibi, tasvir hassasiyeti, insana ve çevreye duyarlılık gibi İslâm mimari geleneğine hayat verip ileride onu şekillendirecek ana ilkelerin koyulması bakımından kurucu bir rol üstlendiği belirlenmiştir. Buna karşılık incelenen rivayetlerde mimari ögelerin büyük ölçüde ikincil tema halinde yer aldıkları saptanmıştır. Sahabeden itibaren ilk kuşakların ise ilgili rivayetlerin aktarıcısı, sebeb-i vürûdu veya sebeb-i îrâdı olmak; dönem mimarisi ile hadis coğrafyası hakkında veri sağlayıp kanaat belirtmek gibi önemli hizmetleri olmuştur. Sözü edilen ilk iki dönem her ne kadar mimari tecrübe bakımından çok zengin sayılmasa da onlardan alınan nass muhtevası, prensipler bilgisi ve ilham; sonraki yüzyılların İslâm toplumlarınca teorik ve pratik açılardan işlenip yeni mimari eleman, yorum ve elbette ki diğer medeniyetlerden yapılan ödünçlemeler eşliğinde İslâm mimari geleneği oluşturulmuştur şeklinde bir kanaate varılmıştır.

İslâm mimarisinde vücut bulan eser ve faaliyet türleri sınıflandırılır iken aşkın, mükerrem ve emanet varlık ile irtibat kurulmasının daha esaslı bir değerlendirmeye imkân tanıdığı görülmüştür. Bu bağlamda aşkın varlığın tevhidi ve tenzihi prensiplerinin, sadece dinî mimari elemanlarıyla sınırlı kalmayıp diğer bütün faaliyetlere sirayet ettiği anlaşılmıştır. "İslâm mimari geleneği belki de yüzleri aşan türü ve ögesiyle insan odaklı kalmayı nasıl başarabildi?" sorusunun büyük ölçüde insanoğlunun mükerrem sayılışı ile cevaplandığı kanaatine varılmıştır. Bu minvalde çevrenin

1.

de hem insana verilen bir emanet hem de mimariyi tamamlayan bir güzellik unsuru olması yönüyle hadislere konu edilmesi son derece manidar bulunmuştur.

Bilhassa hadis rivayetlerinin sunduğu detaylarla şekillenen mimari geleneğinin yine bu birikimden aldığı ilham ile işlevsel olmanın yanında -minber ve minarede olduğu gibi- sembolik yönleri, dünyevî olmanın ötesinde -sadaka-i câriye fikrinde olduğu gibi- ölümsüzlüğü fısıldayan sırları bulunmaktadır. Öyle ki; sözü edilen sembolik birimler, İslâm medeniyetinin dış dünya tarafından tanınırlığının alamet-i fârikası olurken tasadduk niyetiyle yeryüzünde yükseltilen mimari yapılar da insanı, beldeyi ve çevreyi mamur etmiştir. En önemlisi ise vücut bulan her yapı, sadece dış cephesiyle değil; iç yüzüne işleyen ahlâkî prensiplerle daha sağlam ve güzel hale getirilmiştir. Netice itibarıyla sınırlı sayıda ilke ve nass bulunmasına rağmen özgün bir mimari geleneği ortaya çıkarılmış, tıpkı dünya denilen iki kapılı handa topraktan gelip yine toprağa dönmemize benzer şekilde insan-mimari-doğal çevre arası saygılı bir döngü kurulmuştur. Böylelikle iman ve salih amelle kalbin ihyası gibi mimari birimlerle de arzın imarı beklenmiştir. Bireysel düşünmenin ve estetik erozyonun hâkim olduğu günümüz dünyasının, buradaki gelenek ve değerlerden alabileceği çok şey bulunmaktadır.

Yazıyı noktalamadan önce mescidleri süsleyip yükseltme veya kabirler üzerine mescid inşa etme gibi mezkûr nehiy başlıklarının daha derin araştırmalara konu edilebileceğini tekraren belirtmek uygun olacaktır. Kezâ bu tebliğde ele alınan hadis-mimari münasebeti; tarih, zühd, mevzûât vb. alt literatür örnekleminde incelenebilir. Hadis-mimari ve hadis-sanat tarihi arası çok daha derin olduğu değerlendirilen irtibata lisans seviyesinden itibaren ilgili müfredatlarda daha fazla yer vermek suretiyle hem daha erken farkındalıklar kazan(dır)manın yolu açılacak hem de uzman araştırmacılar yetiştirmek gibi adımlarla[95] anakronik bazı bilgi ve yorum hatalarının[96] önüne geçilecektir.

---

[95] Bu vesileyle kısmen sözü edilen eksikliklerin de bir neticesi olarak Batı'ya nispetle İslâm dünyasında mimariye dair kuramsal metinlerin üretiminin çok sonraları başladığına değinilebilir. Muhammet Emin Şişman, "İslâm Mimarlığının Kuramlaştırılma Meselesi: Turgut Cansever'in Yaklaşımı", *bâb Journal of FSMVU Faculty of Architecture and Design / bâb Mimarlık ve Tasarım Dergisi* 2/2 (Temmuz 2021), 137.

[96] Erdinç Ahatlı, "Rivayetler ile Hadis Usûlü ve Tarihinin Bazı Meselelerinin Anlaşılmasında Anakronizm Sorunu", *Günümüzde Sünnetin Anlaşılması [Sempozyum Tebliğ ve Müzakereleri]* (Bursa: y.y., 2004), 254.

Kaynakça

Ahatlı, Erdinç. *Kültürümüzde Hadis*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Yayınları, 2020.

Ahatlı, Erdinç. "Rivayetler ile Hadis Usûlü ve Tarihinin Bazı Meselelerinin Anlaşılmasında Anakronizm Sorunu". *Günümüzde Sünnetin Anlaşılması [Sempozyum Tebliğ ve Müzakereleri]*. 253-260. Bursa: y.y., 2004.

Akyüz, Hüseyin. *Nebevi Öğretide Estetik Anlayış*. Ankara: Fecr Yayınevi, 1. Basım, 2016.

Aracı, Nihal. "Hilye-i Şerif'lerin Form ve Tezyinat Açısından Gelişim Süreci". *Türk Kültürü Sanatı ve Edebiyatında Hadisler: Sempozyum Tebliğler Kitabı (24-26 Kasım 2021)*. 2/109-146. İstanbul: Meridyen Destek Derneği, 2022.

Arslan, Mehmet. *Mescidlerle İlgili Nehiy İçerikli Rivayetlerin Değerlendirilmesi*. Karaman: Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023.

Azizova, Elnure. *Hz. Peygamber Döneminde Çalışma Hayatı ve Meslekler*. Ankara: İsam Yayınları, 2. Basım, 2018.

Bozkurt, Nebi. *Hadislerde Sosyal Hayat*. ed. Ayhan Tekineş. İstanbul: Ensar Neşriyat, 1. Basım, 2007.

Bozkurt, Nebi - Küçükaşçı, Mustafa Sabri. "Mescid-i Nebevî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 29/281-290. Ankara: TDV Yayınları, 2004.

Buhârî, Ebû Abdillah Muhammed b. İsmail el-. *el-Câmiu's-Sahîh*. thk. Mustafa Dîb el-Bugâ. 6 Cilt. Beyrut: Dâru İbn Kesîr, 3. Basım, 1407/1987.

Can, Mesut. "Tarihte Minbere Yüklenen Sembolik ve Terminolojik Anlamlar Üzerine Bazı Tespitler". *Bilimname* 2019/39 (2019), 413-445. https://doi.org/dx.doi.org/10.28949/bilimname.547109

Cansever, Turgut. *İslâm'da Şehir ve Mimari*. İstanbul: Timaş Yayınları, 9. Basım, 2014.

Çam, Nusret. *İslâm'da Sanat Sanatta İslâm*. Ankara: Akçağ Yayınları, 6. Basım, 2016.

Çaycı, Ahmet. "İslâm Mimarisinde Anlam Meselesi". *Sosyoloji Divanı* 4/7 (Haziran 2016), 189-202.

Dayhan, Ahmet Tahir. "Birgi Ulu Camii Hadisleri Üzerine Bir Değerlendirme". *Hadis Tetkikleri Dergisi* 12/1 (2014), 35-59.

Demir, Mustafa. "Çocuk ve Çocuk Terbiyesi". *Bireysel ve Sosyal Hayatta Hadis II*. ed. Ahmet Yıldırım - Selim Demirci. 35-65. İstanbul: Lisans Yayıncılık, 1. Basım, 2019.

Demir, Mustafa. "Estetik ve Sanat". *Bireysel ve Sosyal Hayatta Hadis I*. ed. Ahmet Yıldırım - Selim Demirci. 295-328. İstanbul: Lisans Yayıncılık, 1. Basım, 2019.

Demir, Mustafa. "Hadis İlmi Açısından Engellilik". *İlahiyat Bilimleri Açısından Engellilik -1-*. ed. Mustafa Başkonak - Saadettin Özdemir. 70-96. Konya: Eğitim Yayınevi, 1. Basım, 2020.

Dere, Ömer Faruk. "Osmanlı Mezar Taşlarında Hadisler ve Hadis Telmihleri". *Türk Kültürü Sanatı ve Edebiyatında Hadisler: Sempozyum Tebliğler Kitabı (24-26 Kasım 2021)*. 2/257-299. İstanbul: Meridyen Destek Derneği, 2022.

Dündar, Abdulkadir. "Fonksiyonu ve Mimari Unsurlarıyla Mescid-i Nebevî'nin İslâm Sanatı ve Kültüründeki Yeri ve Önemi". *Uluslararası Cami Sempozyumu (Sosyo-Kültürel Açıdan)*. ed. Fikret Karaman vd. 1/299-321. Malatya: İnönü Üniversitesi Yayınları, 2018.

Ebû Dâvûd, Süleyman b. el-Eş'as es-Sicistânî. *es-Sünen*. 4 Cilt. Beyrut: Daru'l-Kitâbi'l-Arabî, ts.

Güngör, Haydar. "Davranış Estetiği ve Değerler Eğitimi Bağlamında 'Allah Yaptığı İşi En İyi Yapanları Sever' Hadisi Üzerine Bir Değerlendirme". *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 8/1 (Bahar 2021), 1-19.

Hansu, Hüseyin. "Mimari Eserlere Nakşedilen Hadisler Üzerine Bir İnceleme". *Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 9/1 (2007), 35-51.

Hemmâm b. Münebbih, Ebû Ukbe. *Sahîfetü Hemmâm b. Münebbih (es-Sahîfetü's-Sahîha)*. thk. Ali Hasen Ali Abdülhamid. Beyrut: el-Mektebü'l-İslâmî, 1407/1987.

İbn Mâce, Ebû Abdillah Muhammed b. Yezîd el-Kazvînî. *es-Sünen*. nşr. Muhammed Fuâd Abdülbakî. 2 Cilt. Kahire: Dâru İhyâi'l-Kütübi'l-Arabiyye, 1395/1975.

İbn Zebâle. *Ahbâru'l-Medîne - Medine Tarihi*. çev. Fatih Mehmet Yılmaz. Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 1. Basım, 2018.

Karadâvî, Yusuf el-. *Sünneti Anlamada Yöntem: Sünnetin Teşriî Değeri*. çev. Bünyamin Erul. İstanbul: Nida Yayıncılık, 12. Basım, 2019.

Karakaş, Ali. "Hadis Kültüründe Estetik". *Turkish Studies* 12/35 (2017), 487-501. https://doi.org/dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12833

Karaman, Hayreddin vd. *Kur'an Yolu: Türkçe Meâl ve Tefsir*. 5 Cilt. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 7. Basım, 2020.

Karataş, Mustafa. "Hz. Peygamber'in Yerleşim ve Şehirleşmeye Yönelik Çabaları: Medine Örneği". *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 28 (2013), 59-84.

Karpuz, Haşim. *Anadolu Köy Odalarından Örnekler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, 1. Basım, 2021.

Kartal, Hasan Basri. "İslâm Mimarisinin Düşünsel Arka Planına Dair Bir Yaklaşım Denemesi". *Muhafazakâr Düşünce* 10/39 (Mart 2014), 179-210.

Kelpetin, Mahmut. *İslâm Öncesi Güney ve Kuzey Arabistan*. ed. Mustafa Çağrıcı. İstanbul: KURAMER Yayınları, 2. Basım, 2020.

Koç, Turan. *İslâm Estetiği*. Ankara: İSAM Yayınları, 9. Basım, 2019.

Kuzudişli, Bekir. *Hadis Tarihi*. İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2017.

Mâverdî, Ebu'l-Hasen Alî b. Muhammed el-. *el-Ahkâmu's-Sultâniyye - İslâmda Hilâfet ve Devlet Hukuku*. çev. Ali Şafak. İstanbul: Bedir Yayınevi, 1396/1976.

Müslim, Ebü'l-Huseyn Müslim b. el-Haccâc b. *el-Câmiu's-Sahîh*. thk. Muhammed Fuâd Abdülbakî. 5 Cilt. Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, ts.

Nesâî, Ebû Abdirrahmân Ahmed b. Şuayb en-. *es-Sünen (el-Müctebâ)*. nşr. Abdülfettâh Ebû Gudde. 9 Cilt. Halep: Mektebü'l-Matbûâti'l-İslâmiyye, 2. Basım, 1406/1986.

Ocak, Sümeyra - Doğanay, Aziz. "İslâm Mimarîsinde Mezhep Etkisi: Fas Câmileri Örneği". *İSTEM: İslâm, San'at, Tarih, Edebiyat ve Mûsikisi Dergisi* 17/33 (Yaz 2019), 89-109.

Okiç, Muhammed Tayyip. *Bazı Hadis Meseleleri Üzerinde Tetkikler*. Ankara: Atlas Yayınları, 1. Basım, 2017.

Ölmez, Mustafa. *Yitik Değerlerin Keşfi: Rivayetler Bağlamında Mescid-i Nebevî'deki Önemli Mekânlar*. İstanbul: Hikmetevi Yayınları, 1. Basım, 2020.

Özafşar, Mehmet Emin. *Hadis ve Kültür Yazıları*. Ankara: Otto Yayınları, 2. Basım, 2015.

Özafşar, Mehmet Emin vd. (ed.). *Hadislerle İslâm: Hadislerin Hadislerle Yorumu*. 7 Cilt. İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 4. Basım, 2017.

Özcan, Ayşe. "Sürdürülebilirlik Ekseninde Yeni Çevresel Haklar Deneyimi ve Eko-Politik Bir Analiz: Güneş ve Rüzgâr Hakları". *Alternatif Politika* 8/1 (Şubat 2016), 34-66.

Özkan, Halit. *Memlüklerin Son Asrında Hadis Kahire 1392-1517*. ed. Eyyüp Said Kaya - Hızır Murat Köse. İstanbul: Klasik Yayınları, 2. Basım, 2014.

Özkurt, Kemal. "Türk Mimarîsinin Oluşmasında Hadislerin Rolü". *Türk Kültürü Sanatı ve Edebiyatında Hadisler: Sempozyum Tebliğler Kitabı (24-26 Kasım 2021)*. 2/223-255. İstanbul: Meridyen Destek Derneği, 2022.

Özşenel, Mehmet. "Hadiste İsnad ve Metin Tenkidi". *Hadis*. ed. İbrahim Hatiboğlu. 198-221. Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 7. Basım, 2016.

Perçem, Ersan. "Türk Mezar Taşları ve Formları". *SOBİDER Sosyal Bilimler Dergisi* 3/6 (Mart 2016), 615-622.

Sağlam, İbrahim. "Uğursuzluk Üç Şeydedir... Rivayetinin İsnad ve Metin Yönünden Tahlili". *Kırıkkale Üniversitesi İslâmî İlimler Fakültesi Dergisi* 2/3 (2017), 81-108.

Sağlam, Temel. "İslam Mimarisinin Sembolik Anlatıları Üzerine Bir Deneme". *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art / Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat* 5/10 (Temmuz 2020), 251-279. https://doi.org/10.29228/ijiia.125

Sülün, Murat. *Kur'an'dan Sanata*. 2 Cilt. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2. Basım, 2020.

Şeker, Necmeddin. "Çevre ve Çevre Ahlakı". *Bireysel ve Sosyal Hayatta Hadis I*. ed. Ahmet Yıldırım - Selim Demirci. 245-267. İstanbul: Lisans Yayıncılık, 1. Basım, 2019.

Şişman, Muhammet Emin. "İslam Mimarlığının Kuramlaştırılma Meselesi: Turgut Cansever'in Yaklaşımı". *bâb Journal of FSMVU Faculty of Architecture and Design / bâb Mimarlık ve Tasarım Dergisi* 2/2 (Temmuz 2021), 126-140.

Taberânî, Ebü'l-Kâsım Süleyman b. Ahmed et-. *el-Mu'cemü'l-Kebîr*. nşr. Hamdî b. Abdülmecîd es-Selefî. 25 Cilt. Kahire: Mektebetü İbn Teymiyye, 2. Basım, ts.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 56. Basım, 2022.

Tatlı, Bekir. *Mimari Hadisleri: Türk-İslâm Mimarisini Taçlandıran Peygamber Sözleri*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2. Basım, 2022.

Tatlı, Bekir. "Satırlardan Tablolara Akseden Resimler: Hilye Rivayetleri ve Hadis Usulü Açısından Durumu". *Türk Kültürü Sanatı ve Edebiyatında Hadisler: Sempozyum Tebliğler Kitabı (24-26 Kasım 2021)*. 2/87-107. İstanbul: Meridyen Destek Derneği, 2022.

Tirmizî, Ebû İsa Muhammed b. İsa et-. *es-Sünen*. nşr. Beşşâr Avvâd Ma'rûf. 6 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Garbi'l-İslâmî, 1998.

Tuğlu, Nuri. *Türk Kültüründe Hadis*. ed. Coşkun Horuz. İstanbul: Rağbet Yayınları, 2. Basım, 2017.

Yardım, Ali. *Hadis Kıvılcımları: Şihâbü'l-Ahbâr Tercümesi*. İstanbul: Damla Yayınevi, 3. Basım, 2016.

Yazıcı, Mahmut. *Sahâbe Bilgisinin Tespiti (Ma'rifetü's-sahâbe)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Yayınları, 1. Basım, 2015.

Yıldırım, Selahattin. "Hz. Peygamber'in (s.a.v) Namaz Kıldığı Yerlerin Mescitleştirilmesi". *Uluslararası Cami Sempozyumu (Sosyo-Kültürel Açıdan) Bildiriler Kitabı*. ed. Fikret Karaman vd. 1/343-358. Malatya: İnönü Üniversitesi Yayınevi, 2018.

Sağlık, Çevre ve Konut Kanunu. *Türkiye Cumhuriyeti Anayasası* 56. Madde (07 Kasım 1982). Erişim 02 Ocak 2024. https://www5.tbmm.gov.tr/yayinlar/2021/TC_Anayasasi_ve_TBMM_Ic_Tuzugu.pdf



Osmanlı Dönemi Camilerinde Kubbenin Gelişimi ve Kubbe İçinde Yer Alan Hat Yazılarının Yorumlanması

HATİCE ENGİN[1]

Özet

Kubbenin menşei, Orta Asya ve Mezopotamya'ya kadar dayanmaktadır. Genellikle Sâsânîler'in ateşgedeleri ve Uygurlar'ın stupaları, kubbenin gelişiminde büyük bir etkiye sahiptir. Kubbe, tarih boyunca farklı coğrafyalarda, çeşitli yapı türlerinde, mimari eleman olarak kullanılmıştır. İslâm mimarisinde de kubbe, camiler dışında türbelerde, medreselerde, han, hamam gibi önemli mimari yapıların örtü sistemi olarak tercih edilmiştir. Bunun yanı sıra İslâm coğrafyasında Emevî, Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu ve Beylikler dönemine kadar "mihrap önü kubbenin" ilk zamanlarda çok kullanıldığı bilinmektedir. Osmanlı dönemi mimarisinde de zamanla kubbe ebatlarının büyüdüğü ve artık yapıya tamamen hâkim olduğu izlenmiştir. Özellikle Mimar Sinan'ın kubbede ulaşmak istediği yükseklik ve merkezî anlayış, cami mimarisini oldukça ihtişamlı bir hâle dönüştürmüştür. Batılılaşma dönemine kadar da bu anlayış sürdürülmeye çalışılmıştır. Osmanlı camilerinde kubbelerle ulaşılmak istenen merkezî anlayış elbette içerisinde yer verilen hat yazılarını da büyük oranda etkilemiştir. Zira İslâm'da resim tasvirinin yasak olmasından dolayı hat, bir süsleme ögesi ve mesaj görevi üstlenmiştir. Daha çok kubbenin makro ve mikro kozmos felsefesinden hareketle yorumlandığı ve

1 Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sanat Tarihi, Van Türkiye, sanattarihi90@gmail.com ORCID ID:0000-0002-7796-1171

bu doğrultuda kubbeye anlamlar yüklendiği anlaşılmaktadır. Hat yazılarının içeriği de bunu açıkça ortaya koymaktadır. Genellikle sonsuzluk kavramının kubbeyle özleştiği anlaşılmaktadır. Söz konusu çalışmanın amacı ise kubbe gelişiminin, Osmanlı mimarisindeki etkisi ve zamanla kubbelerde kullanılan hat yazılarının anlam ve içeriğini ne yönde değiştiğine dikkat çekmektir. Hat yazılarında verilen mesajların yorumlanması ve özellikle kubbelerin iç kısımlarında yer verilmesinin asıl nedeni üzerinde detaylı bir şekilde durmaktır. Dolayısıyla bu çalışma, İslâm mimarisinde yaygın bir kullanım alanı bulan kubbenin, Osmanlı camilerinde zamanla boyutsal, hacimsel değişiminin, hat yazılarının içeriğini ne yönde ve nasıl etkilediğini detaylı bir şekilde ele almayı hedeflemektedir.
Anahtar Kelimeler: Kubbe, Osmanlı Mimarisi, Cami, Hat, Bezeme

THE DEVELOPMENT OF THE DOME IN THE OTTOMAN PERIOD MOSQUES AND THE INTERPRETATION OF THE CALLIGRAPHY INSIDE THE DOME

The origin of the dome dates back to Central Asia and Mesopotamia. Generally, Sassanid firegedes and Uyghur stupas had a great influence on the development of the dome. The dome has been used as an architectural element in various types of buildings in different geographies throughout history. In Islamic architecture, the dome was preferred as a covering system for important architectural structures such as mausoleums, madrasas, inns and baths, as well as mosques. In addition, it is known that the "mihrab dome" was used a lot in the early times in the Islamic geography until the Umayyad, Karakhanid, Ghaznavid, Great Seljuk and Principalities periods. In the Ottoman period architecture, it was observed that the size of the dome increased over time and now it completely dominates the building. Especially the height and central understanding that Mimar Sinan wanted to achieve in the dome transformed the mosque architecture into a magnificent state. This understanding was tried to be maintained until the Westernization Period of the Ottoman Empire. The central understanding desired to be achieved with domes in Ottoman mosques, of course, greatly affected the calligraphy included in it. Because the depiction of pictures is prohibited in Islam, calligraphy has undertaken the task of an ornament and a message. It is understood that mostly the dome is interpreted based on the philosophy of macro and micro cosmos and meanings are attributed to the dome in this direction. The content of the calligraphy also clearly states this. It is generally understood that the concept of infinity is associated with the dome. The main reason for the interpretation of the messages given in the calligraphy and especially the interior parts of the domes is to dwell on it in detail. Therefore, this study aims to examine in detail how and in what direction the dimensional and volumetric change of the dome, which has a widespread use in mosques in Islamic architecture, in Ottoman mosques affected the content of calligraphy.
Keywords: Dome, Ottoman Architecture, Mosque, Calligraphy, Decoration

İSLÂM MİMARİSİNİN TAŞKENT'TEKİ ŞAHESERLERİNDEN BİRİ: KÖKELDAŞ MEDRESESİ

GULZODA MAKHMUDJONOVA AKAY[1] - SÜHEYLA BİLGİNER[2]

Özet

Medrese, İslâm mimarisinde 10. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan, geçen zaman diliminde özgünlüğünü koruyan bir eğitim ve öğretim kurumudur. 11. yüzyılın ilk yarısında kurumsallaşmış, Gazneli, Karahanlı ve Büyük Selçuklu hakimiyet topraklarında gelişimini tamamlamıştır. İslâm kültürünün yayıldığı topraklardaki eğitim kurumlarının başında gelmiştir. Bahsi geçen medrese, günümüzde Özbekistan sınırları içerisinde, devletin başkenti Taşkent şehir merkezinde Taşkent Valisi Dervişhan'ın veziri Kolbaba Kökeldaş tarafından yaptırılmıştır. Süt kardeşi anlamına gelen Kökeldaş Medresesi, yazılı kaynaklara göre 1551-1575 yılları arasında geleneksel Orta Asya mimari usûlünce

1 Dr. Öğretim Üyesi, Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Ana Bilim Dalı, Karabük Türkiye, gulzodamakhmudjonova@karabuk.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-7758-9210.

2 Uzman Sanat Tarihçi, suheyla.bilginer06@gmail.com, ORCID ID: 0009-0005-8950-8561.

tamamlanmıştır. Medrese, 1735 yılında amacı dışında bir süreliğine kervansaray olarak kullanılmıştır. 1830-1966 yılları arasında meydana gelen depremlerde büyük ölçüde zarar görmüştür. Medrese üç katlı olarak planlanmış, geçen deprem ve yenileme süresinde ilk görünümünü kaybetmiştir. Medresenin genel ölçü uzunluğu 62,7 metre, genişliği ise 44,9 metredir. 38x26,9 metre genişliğinde açık bir avlu etrafında 38 öğrenci odasından oluşan medresede bir de mescit bulunmaktadır. Yapı, geçen yıllar içerisinde birkaç defa restore edilmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında bölgede maddî desteğin sınırlı olduğu dönemde Hâce Ubeydullah-ı Ahrâr Medresesi'nden (1451) çıkarılan yapı malzemelerinin Kökeldaş Medresesi'nin onarımında kullanıldığı bilinmektedir. Kökeldaş Medresesi'nin günümüzde hâlen faaliyet gösteren eğitim kurumlarından biri olması, medrese eğitiminin günümüzün önemli eğitim kurumlarıyla rekabet edebilecek altyapıya sahip olduğunu göstermektedir. Kökeldaş Medresesi, özgün mimarisi, hâlen devam eden eğitim faaliyetleri ve yüzyıllardır korunan çini süslemeleriyle İslâm mimarisinde ayrıcalıklara sahip medreselerden biri olmayı sürdürüyor.

Anahtar Kelimeler: İslâm mimarisi, Taşkent, Kökeldaş Medresesi

ONE OF THE MASTERPIECES OF ISLAMIC ARCHITECTURE IN TASHKENT: KUKELDASH MADRASAH

Abstract

Madrasah is an education and training institution that started to be seen in Islamic architecture from the 10th century and preserved its originality in the passing time period. It was institutionalized in the first half of the 11th century and completed its development in the lands of Ghaznavid, Karakhanid and Great Seljuks. It has been at the forefront of educational institutions in the lands where Islamic culture spread. The aforementioned madrasah was built by Kolbaba Kukeldash, the vizier of Tashkent Governor Dervishkhan, in the city center of Tashkent, the capital of the state, within the borders of Uzbekistan today. Kukeldash Madrasah, which means Milk Brother, was completed between 1551 and 1575, according to written sources, in the traditional Central Asian architectural style. The madrasah was used as a caravanserai for a while in 1735. It was heavily damaged in the earthquakes that took place between 1830-1966. The madrasah was planned as three floors and lost its first appearance during the earthquake and renovation period. The general measurement length of the madrasah is 62.7 meters and its width is 44.9 meters. There is also a small mosque in the madrasah, which consists of 38 student rooms around an open 38x26.9 meterwide courtyard. The building has been restored several times over the years. It is known that after the Se-

cond World War, during the period when financial support was limited in the region, the building materials removed from the Hace Ubeydullah-ı Akhrâr Madrasah (1451) were used in the repair of the Kukeldash Madrasah. The fact that Kukeldash Madrasah is one of the educational institutions still operating today shows that madrasah education has the infrastructure to compete with today's important educational institutions. Kukeldash Madrasah continues to be one of the madrasahs that have privileges in Islamic architecture with its original architecture, still continuing education activities and tile decorations that have been preserved for centuries.
Keywords: Islamic architecture, Tashkent, Kukeldash Madrasah

Giriş

İslâm âleminde medreselerin ortaya çıkışının İslâm'ın yayılmaya başladığı ilk yıllardan itibaren eğitim kurumlarının oluşumunu etkilediği gözlemlenir. Hz. Muhammed (s.a.v) döneminde ilk medreseyi anımsatan eğitim ortamının oluştuğu ana merkez Medine şehrinde ortaya çıkar. Okumak, anlamak, öğrenmek ve ezberlemek anlamına gelen ders/dirâse kökünden oluşur. İslâm kültüründe Mescid-i Nebevî'yi içerisinde Suffe adı verilen birim, medresenin ilk modeli kabul edilir. Medrese mimarisinin Abbâsî Halifesi Me'mûn'un Horasan valiliği döneminde de mevcut olduğu İslâm tarihi kaynaklarında kesinleştirilememiştir. Medrese ve zâviyelerin Orta Asya ve Horasan'da İslâmiyet'in Türkler arasında yayılmasında önemli hizmeti vardır. Edinilen bilgilere göre bu bölgelerde ilk medreseler Belh ve Buhara'da Budist viharalarının taklit edilerek yapıldığı düşünülür. Yazma kaynaklarda medrese olarak anılan ilk eser Nîşâbur'da kurulan dârüssünne olduğu bilinmektedir.[3] İslâm toplumunda geleneksel medrese mimarisi 10. yüzyıldan itibaren Bağdat şehrinde görülür. Kurumsallaşmış medrese mimarisi 11. yüzyılın ilk yarısından itibaren Horasan, Mâverâünnehir, Gazneli, Karahanlı ve Büyük Selçuklu siyasî çevrelerinde yaygınlaşmaya başlar. Büyük Selçuklu veziri Nizâmülmülk'ün yaptırdığı Nizâmiye Medreseleri kurumsallaşmış, günümüze örnek teşkil eden eğitim kurumlarının gelişmesinde büyük etki gösterir.[4]

---

[3] Bozkurt, Nebi. "Medrese", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2003), 28/323-324.

[4] İsmail Orman, 'Medrese. Mimari', *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2003), 28/338.

Medreseler, bütün İslâm ülkelerinde olduğu gibi Timurlu dönemi ve sonrasında Orta Asya'da da önemli bir yere sahiptir. 15. yüzyılda Timurlu hükümdar ve aile fertleri ile beraberinde, devlette etkili olan yönetici sınıfı içerisinde de medrese inşasını destekleyen kişilerinde mevcut olduğu bilinir. Günümüze sağlam gelmiş medreselerin çoğunluğu, ulaşımın sorun olmadığı, şehir merkezlerinde, pazara yakın bölgelerde inşa edildiği bilinir.

Günümüzde Özbekistan'da ayakta kalan medreselerin bir kısmı bölgedeki Rus işgali sırasında yıkılmış veya Rus ordusu tarafından kışla olarak kullanılmıştır.[5] Dolayısıyla sağlam kalan medreseler azınlık gösterir. Eshenkulova Özbekistan toprakları içerisinde mevcut medreseler hakkında şöyle bilgi verir: *"17.-19. yüzyıllarda Türkistan'daki medreseler, hanlıklar döneminde dinî idarenin ve ulemanın kontrolü altında medreselerin genel durumları ile ilgilenmişlerdir"*.[6] Medreseler genelde Hokand, Buhara, Semerkand ve devletin başkenti Taşkent'te bulunmuştur.

Araştırmamıza konu olan medrese Taşkent Valisi Dervişhan'ın (öl.1578) veziri Kolbaba Kökeldaş (öl.1598) tarafından yaptırılan 17. yüzyıla ait medresedir.[7] Kolbaba Kökeldaş b. Emir Yar Muhammed Şeybanî hanedanının iki önemli hükümdarı Dervişhan ve Abdullahan II (öl.1598) döneminde yaşamış, ölümüne kadar devletin siyasi ve ticari açıdan yükselmesinde önayak olmuştur. Rus araştırmacı Suharyeva'ye göre Kökeldaş'ın Buhara, Belh, Semerkand ve Taşkent'te olmak üzere toplam dört medrese yaptırdığı bilinmektedir.[8] Medresenin Taşkent şehrinin Çarsu meydanı çevresinde, Şahristan tepesinde 1551-1575 yılları arasında tamamlandığı bilinir.[9] Muhammed Salih Karakoca Taşkendi '*Tarihi Jadidi Toşkand'*[10] adlı eserinde, 1569-1570 yıllar arasında bir vakıfnamede Dervişhan'ın, medresenin hayatta kalması için bir kervansa-

---

5 Aleksandr Kun, "O şkolnom obrazovanii u magometan Sredney Azii", TV, No. 47, 30 Kasım 1876.

6 Kishimjan Eshenkulova, *Modern Bilimlerin Türkistan'a Girişi (1800-1917)* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007), 53.

7 Obid Tangirov, *XIX. Asır Sonu XX. Asır Başlarında Taşkent Şehrinin Yerel Eğitim Müesseseleri Tarihi* (Taşkent: 2017), 38.

8 Olga Aleksandrovna Suxareva, *Kvartalnaya obhına pozdnefeodalnogo goroda Buhara (v svyazı s istoriyi kvartalov)* (Moskva: Nauka, 1976), 183.

9 Yılmaz Cankaloğlu, "Özbekistan'da Din Eğitimi ve Kadım Bir Eğitim Merkezi: Kökeldaş Medresesi", *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmalar Dergisi* 13 (Ocak 2023), 411.

10 Eser günümüzde Özbekistan Cumhuriyeti Bilimler Akademisi Ebü'r-Reyhân Bîrûnî Doğu Araştırmalar Enstitüsünde, N. 11073'de korunmaktadır.

rayı vakıf mülkü olarak tahsis ettiğinden bahseder.[11] Geleneksel Orta Asya mimarisinin önemli örneği olan medrese, 18. yüzyılın ortalarına doğru bir müddet kervansaray olarak hizmet vermiştir. 1830, 1866, 1886 ve 1946 yıllarında meydana gelen depremlerde büyük ölçüde zarar görür. 1902-1903 yıllarında medrese Taşkent ahalisi tarafından kendi imkanlarıyla tamir edilmeye başlar, maddi imkânın yetersizliği neticesinde restore işlemleri tamamlanmaz.[12]

1930-1960 yılları arasında yapılan büyük ölçekteki restore süreci medresenin günümüze gelmesini sağlamıştır. Tamir sırasında medresenin yanında yer alan Hâce Ubeydullah-ı Ahrâr Medresesi'nden düşen veya çıkarılan yapı malzemelerinin Kökeldaş Medresesi'nin onarımında kullanılmasının medenî mirasın korunması açısından büyük hata olduğunun yıllar sonrasında anlaşılmış olması muhtemeldir. Medresede İslâmî temel eğitim, Arap ve Fars dili gramer özellikleri, edebiyat, edep-ahlâk, matematik, geometri ve astronomi gibi fenler okutulurdu.[13] Medresede temel eğitim Farsça ve Arapça kaynaklar üzerinden yürütülürdü. Medresede eğitim alan dönemin önemli kişilerinden Mevlânâ Mukîmî, Zâkircan Halmuhammedoğlu Furkat, Seyyid Heybutullah Hıslet, Sıtkî Handaylıkîy, Ziyauddin İbn İşan Babahan gibi isimlerden bahsetmek mümkündür. [14] Medrese, Özbekistan'ın 1991 yılında özgürlüğünü ilan etmesinden sonra restore edilerek günümüze kadar korunmuştur. Medrese, Özbekistan Müslümanları Dînî İdaresi tasarrufundadır. 1999 yılında 'Kökeldaş Orta Mahsus Bilim Yurdu' adıyla yeniden eğitim-öğretim hizmeti vermeye başlamıştır.[15]

1. Yapının Mimari Özellikleri

Medreseye birkaç kademeli merdivenle çıkılır. Medresenin yüksek giriş kısmı yapıda en çok tezyin edilen bölümlerdendir. Yüksekliği 19,73 metreden oluşur, 16. yüzyıla ait muhteşem çinileriyle süslenmiştir. Geleneksel bitkisel motifler dışında geometrik tezyinat içerir.

---

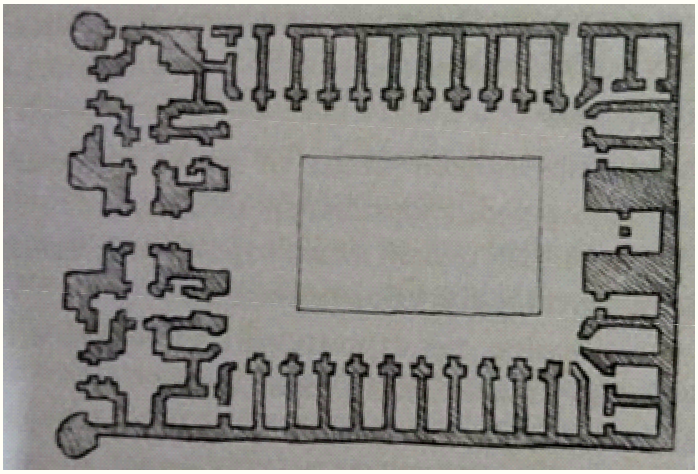
[11] Uktambek Sultanov, "K istorii obrazovaniya ı detatelnostı vakfnoy admınstratsıyı medrese Kukeldash (16. -nachalo 20. veka)", *Orient,* 5 (2013), 43-53.

[12] Tangirov, *XIX. Asır Sonu XX. Asır Başlarında Taşkent*, 39.

[13] Cankaloğlu, "Özbekistan'da Din Eğitimi", 411, 419.

[14] Tangirov, *XIX. Asır Sonu XX. Asır Başlarında Taşkent*, 39.

[15] Cankaloğlu, "Özbekistan'da Din Eğitimi", 419.



Şekil 1. Kökeldaş Medresesi'nin Planı.[16]

Medrese dikdörtgen planlı yapılmış olup tuğla ile örülüdür. Yapı ilk olarak üç katlı planlanır. Yapı, kareye yakın dikdörtgen planlı olup, genel uzunluğu 62,7 metre, genişliği ise 44,9 metredir. 38x26,9 metre genişliğinde açık bir avludan oluşur. Toplam 38 öğrenci odasından oluşan medrese başlangıç, orta ve yüksek okuldan teşkil olmaktadır. Geçen yıllar içerisinde tahrip olup ilk görünümünü kaybetmiştir. Sultanov, medresenin 1884 yılında vakfiyesine erişildiğini, ona göre şehir içindeki 7 dükkânın kira hakkı ile beraberinde 230 dükkânın yer hakkının medresenin vakfiyesinde olduğu için buradan gelecek gelirlerin medreseye aktarıldığını belirtir.[17] Medreselerin büyük taç kapısından girince solda küçük mescit, sağ taraftan itibaren ise derslikler yer alır. Mescit ve dershanenin çapraz revalarının üzerinde kubbe bulunur. Dershaneler etrafı açık eyvana çıkmaktadır. Her bir dershane girişi dönem çinileriyle süslüdür.

2. Medrese Süslemeleri

Medresenin taç kapısı beden duvarlarından oldukça yüksek ve dışa taşkındır. Taç kapı sivri kemerli ve oldukça derin bir girişe sahiptir. Sivri kemerli girişin her iki yanı simetrik olarak sivri kör kemerlerle üç bölüm halindedir. Eyvan görünümünde olan sivri kemerli hücreler her iki yandan da çinilerle bezenmiş silindir kulelerle sonlanmaktadır. Sivri kemer köşeliklerinde geometrik formların yer aldığı ve bunu takip eden ince bordürler ise ince silmelerle sınırlanmıştır. Üç cepheye bölünen kapının iki kısmı geometrik süslemelerle ayrılmıştır. Kemer köşeliklerinin üstünde yer alan yazı şeridinin yapının ilk döneminden kaldığı düşünülmektedir. Lacivert ve turkuaz renkli çinilerle kaplı

[16] Ziyayev, Abdumannop, Tashkent dresvost i srednevekovye (Tashkent: Sanat, 2009), 207.
[17] Cankaloğlu, 'Özbekistan'da Din Eğitimi', 418.

olan giriş cephesi adeta görsel şölen sunmaktadır. Taçkapının iki yanında yer alan derin eyvanların alınlıkları da bitkisel süslemelerle bezenmiştir. Üst kat pencereler alçı şebekeli olup korkuluklar ahşaptır (Şekil 2-3).





Şekil 2-3: Kökeldaş Medresesi'nin Genel Görünümü. Taçkapı Detay (Makhmudjonova Akay, 2023).

Yapının girişinde yer alan köşe kuleleri (güldeste) oldukça süslüdür. Lacivert ve turkuaz çinilerin yatay ve dikey kartuşlar ve içlerinde geometrik desenler vardır. Duvar hizasında sivri kemerli açıkları bulunan kuleler kasnaklı kurşun örtüyle kaplanmıştır (Şekil 4-5).





Şekil 4-5: Kökeldaş Medresesi'nin Köşe Kuleleri (Makhmudjonova Akay, 2023).

Yapının giriş kapısı ahşap olup, son onarımlarda yenilenmiştir. Yüzeysel oymaların yer aldığı bitkisel süslemelerle çift kanatlı olarak tasarlanmıştır. Alınlıkta ise yatay ve dikey süslemeler yer alır. Sivri kemerli giriş kapısı, yine kemer köşeliklerinde bitkisel bezemeli çinilerle kaplıdır. Çinilerin bir sonraki yıllarda ya-

pılan tamirat sırasında yenilendiği görülür. Dikdörtgen kapının kitabesinin yer aldığı yatay panonun inşa döneminden kaldığı düşünülmektedir (Şekil 6).



Şekil 6: Kökeldaş Medresesi'nin Giriş Kapısı (Makhmudjonova Akay, 2023).



Şekil 7-8: Kökeldaş Medresesi'nin Avlusu (Makhmudjonova Akay, 2023).

Yapının tamamında tuğla kullanılmıştır. Günümüzde iki katlı ve açık avlulu olarak tasarlanmış olan yapının, öğrenci odaları sivri kemerli açıklıklardan oluşmaktadır (Şekil 7-8). Medrese avlusunda yer alan tuğla ile örülü öğrenci odalarının köşeliklerde yer alan çini bezemeleri orijinaldir. Geçen zaman diliminde tahribata uğramış, dökülmeler gözlemlenir (Şekil 9). **Öğrenci hücrelerinin baktığı avlunun bahçe düzenlemesi yapılmıştır. Buraya sonradan küçük bir havuz eklenmiştir. Üst kat öğrenci odalarının korkulukları ahşap olup geometrik süslüdür. Yapı yıllar içerisinde birkaç kez restore edilsede ilk görünümünü korumuştur.**



Şekil 9: Kökeldaş Medresesi'nin Öğrenci Oda Köşeliğindeki Çini Süsleme Örneği (Makhmudjonova Akay, 2023).

Sonuç

Orta Asya'da önemli bir yere sahip olan medreseler gün geçtikçe azalmış, yerel halk ve yeni hamiler desteğiyle bir nebze olsa da korunmuştur. 19. yüzyılda Türkistan bölgesi, çeşitli ülkelerden gelen seyyahların uğrak noktası olmuştur. Seyyah A. Burnes, 1834'te Buhara'da toplam 366 mektep ve medresenin varlığından bahseder; medreselerin büyüklüğüne ve ününe göre talebe sayısının değiştiğini vurgular. İ. V. Vitkeviç, aynı dönemde Buhara'da 70, A. Vambery ise 80'a yakın medrese olduğundan söz eder. Toplam 5000'den fazla öğrenciyi barındıran medreselerin bir kısmını Hindistan, Keşmir, Afganistan, Rusya ve Çin'den gelen öğrenciler teşkil eder. [18]

Kökeldaş Medresesi, kendisinden önce ve sonraki dönemlerde yapılan müstakil bir yapıya sahiptir. Günümüze iki kat halinde gelen medresenin bünyesinde mescid, dershane ve öğrenci odaları bulunur. Aynı zamanda hem eğitim hem de barınma vazifesinde bulunan yapı geleneksel medrese mimarisinin özgün örneğidir. Yapıda farklı yıllarda yapılan değişimler ve eklemeler azdır. Günümüzde hâlâ faaliyet gösteren nadir medreselerdendir. 1991 yılında Özbekistan Orta Asya'da ilk bağımsızlığını ilan eden devlettir. Medrese 1999 yılında Özbekistan Müslümanları Dînî İdaresi tasarrufuna verilmiş ve Kökeldaş Orta Mahsus Bilim Yurdu adıyla yeniden eğitime başlamıştır. Medresede Kur'an, Arapça, hadis, hadis usûlü, fıkıh, tefsir, akâid, ferâiz (miras hukûku), İslâm tarihi, belâğat ve mantık dersleri verilmektedir.[19]

Kökeldaş Medresesinde karşılaştığımız tezyinat özellikleri Timurlu başkenti olan Semarkand ve Herat'taki özgün çinileriyle bilinen yapıların de-

---

[18] Kishimjan Eshenkulova, *Modern Bilimlerin Türkistan'a Girişi (1800-1917)* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007), 51.

[19] bk. Cankaloğlu, 'Özbekistan'da Din Eğitimi', 421, Tablo 2.

vamı niteliğini taşımaktadır. Medrese taç kapısı ve iç avlusundaki dershane odaları girişinde karşılaştığımız çinilerde firuze, lacivert, mavi, siyah, beyaz, sarı, fıstık yeşili ile altın yaldız kullanılmıştır. Renkli sır tekniğinin uygulandığı çinilerde bitkisel kompozisyonlar tatbik edilmiştir. Meşhed Gevher Şad Medresesi (1418), Herat Gevher Şad Musallası (1417-1437) ve Şah Zinde Türbeleri (14.-15. yüzyıl), aynı tasarım kompozisyonunun son derece başarılı örneklerindendir. Günümüze dek yaşanan depremlerden çok fazla etkilenen medrese, geçen zaman diliminde yeniden tamirat görmüştür. Medrese giriş kapısı üzerinde, avluda ve içeride dökülen ve kırılan çiniler yerine daha sonraki yıllarda yenilenmiş çiniler kullanılmıştır.

Günümüzde hâlâ kullanılmaya devam eden, ilim meskeni olan Kökeldaş Medresesi geçen yüzyıllar içerisinde ilk yapıldığı dönemdeki itibarini korumaya devam eden nadir medreselerdendir. İlmin, bilimin ana merkezi niteliğini taşıyan Taşkent'in ana merkezinde hâlâ hizmet vermekte, yüzlerce öğrenci yetiştirerek ilk günkü vazifesini yerine getirmektedir.

Kaynakça

Bigi, Muhammed Zahir. *Maveraünnehr'de Seyahat. yay. haz. Ahmet Kanlıdere*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2005.

Bozkurt, Nebi. "Medrese". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.* 28/323-324. İstanbul: TDV Yayınları, 2003.

Cankaloğlu, Yılmaz. "Özbekistan'da Din Eğitimi ve Kadim Bir Eğitim Merkezi: Kökeldaş Medresesi". *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmalar Dergisi* 13/1 (2023), 411.

Eshenkulova, Kishimjan. *Modern Bilimlerin Türkistan'a Girişi (1800-1917)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007.

Orman, İsmail. "Medrese. Mimari". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 28/338. Ankara: TDV Yayınları, 2003.

Kun, Aleksandr. "O şkolnom obrazovanii u magometan Sredney Azii". TV, No. 47, 30 Kasım 1876.

Somuncuoğlu, B. Tümen. *Türkistan'da Eğitim (1895-1917) ve Çarlık Rusya'sının Sosyo-Politik Açıdan Eğitime Yaklaşımı*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2006.

Sultanov, Uktambek. "K istorii obrazovaniya ı detatelnostı vakfnoy admınstratsıyı medrese Kukeldash (16. -nachalo 20. veka)" *Orient,* 5 (2013), 43-53.

Suxareva, Olga Aleksandrovna. *Kvartalnaya obhına pozdnefeodalnogo goroda Buhara (v svyazı s istoriyi kvartalov)*. Moskva: Nauka, 1976.

Tangirov, Obid. *XIX. Asır Sonu XX. Asır Başlarında Taşkent Şehrinin Yerel Eğitim Müesseseleri Tarihi*. Taşkent, 2017.

Ziyayev, Abdumannop. *Tashkent dresvost i srednevekovye*. Tashkent: Sanat, 2009.

İSTANBUL SULTANAHMET LALA HAYREDDİN PAŞA MESCİDİ'NİN TARİHÇESİ VE RESTİTÜSYON SONRASI DEĞERLENDİRİLMESİ

HÜMEYRA BETÜL METE KAY[1]

Özet

İstanbul'un Sultanahmet semtinde bulunan Lala Hayreddin Paşa Mescidi, fetihten sonra 1480'li yıllarda mescide çevrilen yapılar arasında yer almaktadır. Daha önce Bizans döneminde Mûsevîlerin bulunduğu bu alanda sinagog olarak kullanılan yapı sonraları genişletilerek kiliseye dönüştürülmüştür. Khalkoprateia Kilisesi olarak adlandırılan bu ibadethâne, 13. Bizans devrine ait erken Hristiyanlık devrinin karakteristik plan şemasına uygun olarak bazilikal bir tipte inşa edilmiştir. Ayrıca bu ibadethâne, Hz. Meryem adına yaptırılan kiliselerden en ünlüsü olarak bilinmektedir. Ayasofya yangınından sonra ise patrikhâne kilisesi olarak kullanılmıştır. Acem Ağa Mescidi olarak da adlandırılan yapı, daha sonra 500 yıl kadar mescid olarak hizmet vermiştir. Bu uzun dönem içerisinde depremler ve yangınlar sebebiyle birçok defa zarar görmüştür. 1935 Kadro Kanunu ile tamamen kullanım dışı bırakılarak kaderine terk edilen yapı, zamanla harabeye dönmüştür. Hayırsever Osman Bilgili tarafından yakın zamanda yeniden ihyâ edilen bu yapı iki hattatın da eserlerine ev sahipliği yapmaktadır. Mescidin restitüsyon çalışmaları sonrasında eski yapının kalıntılarında bulunan kilisenin temellerinin

[1] Doktorant, İstanbul Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk-İslâm Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul Türkiye, metehbetul@gmail.com ORCID: 0000-0001-5966-4395

bir kısmı mescidin iç avlusunda sergilenmektedir. Bu çalışmada, Osmanlı arşiv belgeleri incelenerek, Lala Hayreddin Paşa Mescidi'nin ihyâ edildikten sonraki durumunu incelemek amaçlanmıştır.
Anahtar Kelimeler: Lala Hayreddin Paşa Mescidi, Acem Ağa Mescidi, Khalkoprateia Kilisesi, Hattat Mehmed b. Hamdi, Osman Bilgili

THE HİSTORY AND POST-RESTİTUTİON REVİEW OF LALA HAYREDDİN PASHA MOSQUE IN SULTANAHMET İSTANBUL

Abstract

Located in the Sultanahmet district of Istanbul, the Lala Hayreddin Pasha Mosque is one of the buildings converted into a mosque in the 1480s after the conquest. Formerly used as a synagogue in the Byzantine era, the building was later expanded and transformed into a church. Known as the Khalkoprateia Church, this place of worship was constructed in a basilica type, following the characteristic plan of the early Christian period of the 13th Byzantine era. Moreover, it is renowned as one of the most famous churches dedicated to Virgin Mary. After the Hagia Sophia fire, it served as the patriarchal church. Also known as the Acem Ağa Mosque, the building later served as a mosque for about 500 years. Throughout this extended period, it suffered damage multiple times due to earthquakes and fires. Abandoned completely with the 1935 Cadastre Law, it gradually turned into ruins. Recently restored by the philanthropist Osman Bilgili, the structure now hosts the works of two calligraphers. Following the restoration of the mosque, some foundations of the ancient church, found in the remnants of the old structure, are exhibited in the mosque's inner courtyard. This study aims to examine the post-restoration status of Lala Hayreddin Pasha Mosque by analyzing Ottoman archive documents.
Keywords: Lala Hayreddin Pasha Mosque, Acem Ağa Mosque, Khalkoprateia Church, Calligrapher Mehmed b. Hamdi, Osman Bilgili

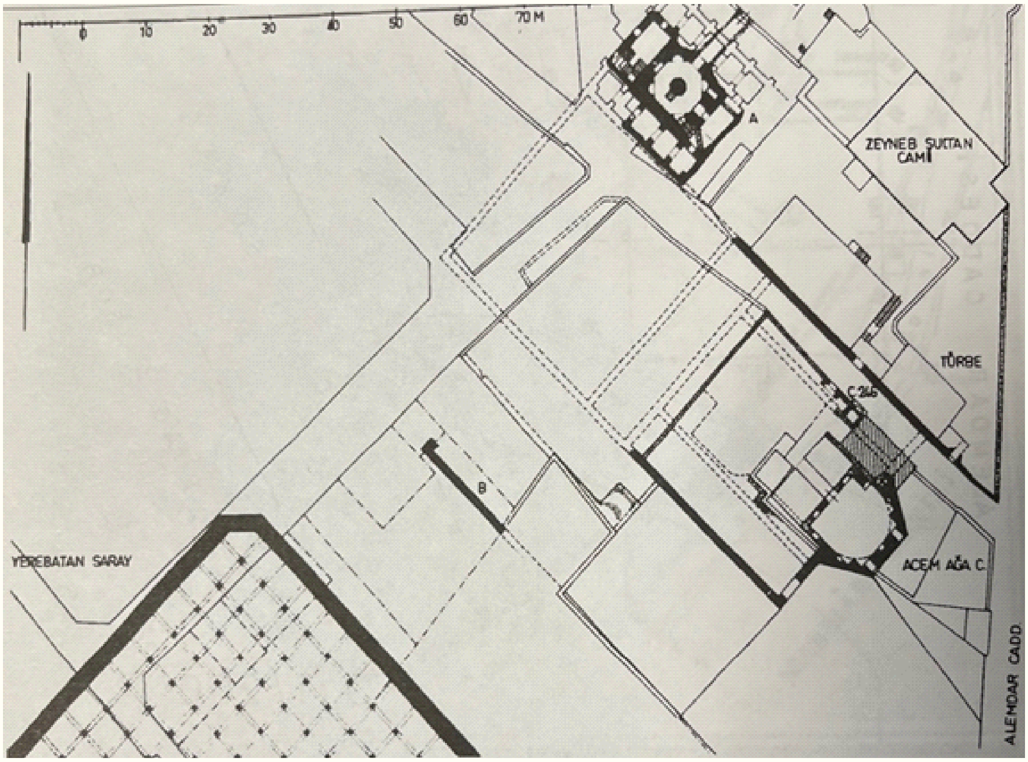
Giriş

Bu çalışmada, medeniyetler başkenti İstanbul'da; önce bir sinagog ardından kilise daha sonra da mescide çevrilerek kullanılan bir yapının tarihî süreç içerisindeki değişimi ele alınarak incelenmiştir. Bu inceleme için yapı ziyaret edilerek fotoğraflanmış, eski fotoğraflar ve kayıtlarla karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. Kaynaklar ışığında tarihi, konumu, planı, tanımı, yapı malzemeleri ve geçirdiği değişimler ele alınarak yapı hakkında değerlendirmeler yapılmıştır.

İstanbul'un merkezinde, Sultanahmet semtinde, Gülhâne parkının girişi karşısında, Soğukçeşme köşesinde bulunan Zeynep Sultan Camii'nin ar-

kasındaki sokakta (Zeynep Sultan Sokağı) bir mescid bulunmaktadır[2]. Bu mâbedin aslı, 13. Bizans devrine ait erken Hristiyanlık devrinin karakteristik plan şemasına uygun bir tipte inşa edilmiş olan Khalkoprateia Kilisesidir. Latince'ye, "bakır-tunç eserlerin işlendiği yerler" olarak çevirebileceğimiz Khalkoprateia'nın, Basilica'ya yakın bir yerde olduğu bilinmektedir[3]. Daha da öncesinde Büyük Konstantin döneminde (306-337) yıllarında bu bölgede Mûsevîlerin bulunduğu ve bunların da kendilerine bir sinagog inşâ ettirdikleri kaynaklarda geçmektedir[4].

Şekil 1: Theotokos Khalkoprateia Kilisesi'nin Konumu ve Acem Ağa Mescidi



Kaynak: Fırat Düzgüner, *Iustinianus Dönemi'nde İstanbul'da Yapılar Procopius'un Birinci Kitabının Analizi*, (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2004), 90-96.

Bu kilisenin Hz. Meryem adına yapılan kiliseler içinde en ünlüsü olduğu bilinmektedir. Kilisenin ünü Hz. Meryem'in mucizeler yaratan kuşağı-

2 Ahmet Sipahioğlu, "İstanbul'da Bir Kilise Harabesi Khalkoprateia Manastırı Kilisesi", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 13 (1995-1996), 13-17.

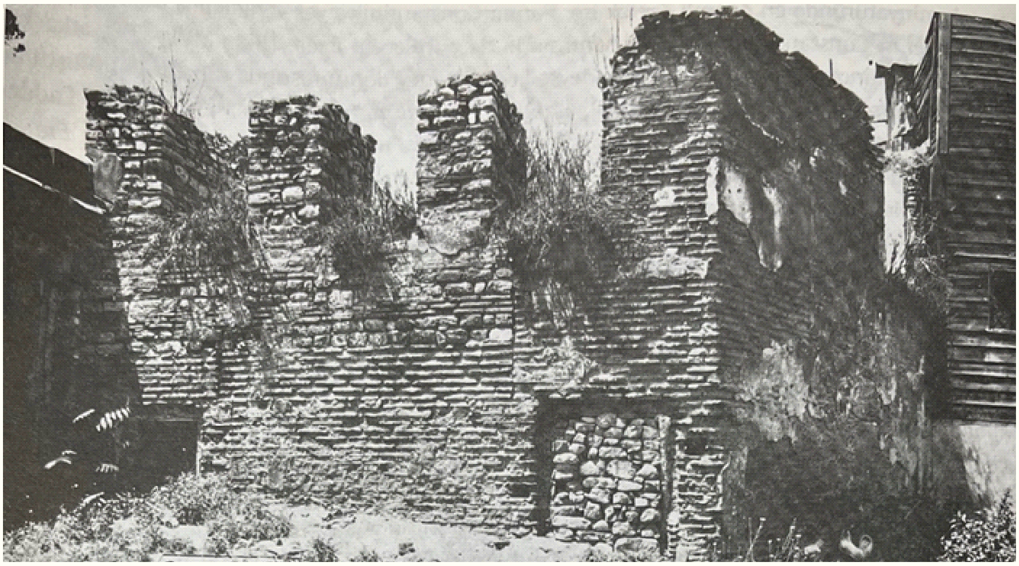
3 Petrus Gyllius, *İstanbul'un Tarihi Eserleri*, çev. Erendiz Özbayoğlu (İstanbul: Eren Yayınları, 1997), 96.

4 Sipahioğlu, "İstanbul'da Bir Kilise Harabesi", 13.

nın, gösterişli bir sandık içerisinde burada bulunmasından kaynaklanmaktadır. Bu kuşağın kendisine inananlara mânevî güç, sağlık ve kudret verdiği düşünülmektedir. Ayasofya'nın yanması üzerine bir süre Patrikhâne kilisesi olarak kullanılmasının yanı sıra, imparatorluğun düzenlediği büyük tören ve şölenlerde de adı geçmektedir[5].

Khalkoprateia Kilisesi bazilikal planlı bir kilisedir. Dışa taşkın üç kenarlı bir apsisi, iki destek sırasıyla üç nefe ayrılmış dikdörtgen planlı bir naosu ve bir de atriumu bulunmaktadır. Ayrıca bu atriumun kuzey duvarına bitişik merkezi planlı bir vaftizhâne bulunmaktadır. Kilisenin en sağlam kısmı olan apsisi dıştan üç cepheli ve içten yarım yuvarlak biçimlidir. Apsisin her üç cephesinde de birer büyük pencere yer almaktadır. Gerek kilise gerekse vaftizhânenin duvar işçiliği çok sadedir. Pek fazla bir özelliği olmayan erken devrin karakteristik taş işçiliğini göstermektedir. Kesme taş ve tuğla malzeme alternatif olarak (almaşık) sıralar meydana getirmekte olup, bunlar grimsi tonda bir harçla bağlanmışlardır.

Şekil 2: Theotokos Khalkoprateia Kilisesi'nin Doğudan Görünümü



Kaynak: Düzgüner, *Iustinianus Dönemi'nde İstanbul'da Yapılar,* 90-96.

II. Theodosius'un Mûsevileri daha sonra buradan çıkardığı bilinmektedir. Bizans kilisesinin apsis ve bema kısımlarından yararlanılarak *Hadîkatü'l Cevâmi*'ye göre 889/1484'te[6] Fatih devri ricalinden Arpa Emîni ağalarından Lala Hayreddin

[5] Fırat Düzgüner, *Iustinianus Dönemi'nde İstanbul'da Yapılar Procopius'un Birinci Kitabının Analizi* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2004), 90-96.

[6] Bilgin Turnalı, "Lâla Hayreddin (Acem Ağa) Mescidi", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu*

Bey tarafından mescid olarak inşâ edilmiştir. Daha sonra Acemi ağalarından Ahmed Ağa Mescidi eczâ-yı şerîfe vakfettiğinden Acem Ağa Mescidi adını almıştır[7]. İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri'nde vakfiye tarihi 891/1486'dır[8]. 1168/1754 yıllarında büyük bir yangınla harabeye dönen yapı, Sultan III. Osman'ın sadrazamlığını yapan ve sonra valiliklere gönderilen Yirmisekiz Çelebizâde Mehmed Said Paşa tarafından 1169/1755'te tamir ettirilmiştir. Daha sonra durumu tekrar kötüye giden mescidin Sultan I. Abdülhamid zamanında 1193/1779'da onarıldığı bilinmektedir. 1199/1785 yıllarında mescidin imamı Mehmed Emin bin Mustafa olarak kayıtlarda görülmektedir[9].

1937 yılında Kadro Kanunu ile Vakıflar Müdürlüğü tarafından minaresi yıktırılıp, mimari eleman ve aksamları döşeme ve kiremitlerine varıncaya kadar yıkıcılara satılıp bina harabe haline getirilmiştir. 1974 yılı mayıs ayında çıkan bir yangın neticesinde ise tamamen yok olma noktasına gelmiştir. Uzun yıllar harap halde bulunan cami bir hayır sever olan Osman Bilgili tarafından 2018 yılında[10] yeniden inşâ ettirilerek Ağustos 2022'de kullanıma açılmıştır.

Şekil 3: Mescidin Güneydoğu Duvarından Bir Görünüm



Kaynak: Hümeyra Betül Mete Kay

Mescidin güneydoğu duvarında Başçuhadar Seyyid Ömer Ağa Çeşmesi bulunmaktadır ve Mustafa Râkım imzası taşımaktadır. Yapılış tarihi 1230/

Belleteni 60/339 (Eylül Aralık 1977), 8-13.

7 Tahsin Öz, *İstanbul Camileri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1962), 1/18.

8 Sipahioğlu, "İstanbul'da Bir Kilise Harabesi", 14.

9 Osmanlı Arşivi (BOA), *Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Evrakı*, [TSMA. e], No. 1134, Gömlek No. 19.

10 Kültür Envanteri, "Lala Hayrettin Mescidi" (Erişim 28 Ekim 2023).

1814'tür. Çeşme Başçuhadar Seyyid Ömer Ağa tarafından yaptırılmıştır. Kitâbesi sağlam bir vaziyette günümüze kadar ulaşan yapının manzûmesi de Enderunlu Vâsıf'a aittir. Çeşmeye ait görüntülerin yer aldığı kaynakta mescidin avlu kapısı bitişiğinde olduğundan Lala Hayreddin Paşa Mescidi'nin görüntüleri de bulunmaktadır[11].

Şekil 4: Mescidin Güneydoğu Duvarında Bulunan Çeşme ve Hattat İmzası





Kaynak: Süleyman Berk

[11] Mustafa Koç, "Başçuhadar Seyyid Ömer Ağa Çeşmesi", *Revnakoğlu'nun İstanbul'u*, ed. Ubeydullah Kısacık-Müslüm Yılmaz (İstanbul: Seçil Ofset, Mayıs 2021), 5/2135.

Kitâbede şöyle yazmaktadır;
Gâzi Hân Mahmûd-ı Adlî şân-ı âlî-himmetin
Meşreb-i şâhânesinden âlem oldı vâye-dâr
Baş çuhâdarı kulı Seyyid Ömer Ağa dahi
Sû-yı hayra meyledup sular gibi leyl ü nehâr
Eyleyub tecdîd ez-cümle bu zîbâ çeşmeyi
Sâye-i şâhîde kıldı bu mahalle yâdigâr
Nasdan celb-i duâ idub hidivv-u âleme
Bu eserle eyledi sıdk u hulûsun âşikâr
Âb-ı lûtfı gülşen-i hayrâta oldıkça revân
Gonca-i âmâlini handân ide Perverdigâr
Vâsıfâ yaz şu suda târîh-i cevher mâyesi
Oldı bir âsâr-ı dil-cû bir bu âlî çeşme-sâr
1230
El-Fakır Mustafa Râkım gufira zünubuhû.

Şekil 5: Mescidin İç Avlusundan Bir Görünüm



Kaynak: Hümeyra Betül Mete Kay

Cami avlusunda parçası bulunan kitâbenin Osmanlı hat sanatı ekolünün kurucu ismi Şeyh Hamdullah'tan öğrencisi Akşemsettin'in torunu Mehmed Zeynüddin tarafından yazıldığı bilinmektedir.[12] Aynı hattatın Ayasofya Camii kubbe göbeğinde ve kıble yönünde bulunan yarım kubbede kitâbeleri bulunmaktadır.[13] Ayrıca avluda eski yapıya ait sütun başlıkları ve zemin örnekleri mevcuttur.

Şekil 6: Mescidin Avlusunda Bulunan Kitâbe ve Sütun Başlıklarından Parçalar





Kaynak: Hümeyra Betül Mete Kay

[12] Müstakimzâde Süleymân Sa'deddîn Efendi, *Tuhfe-i Hattâtîn*, ed. Mustafa Koç (İstanbul: Klasik Yayınları, 2014), "Mehmed bin Mehmed-i Hamdî bin Mehmed bin Hamza [Zeynüddîn bin Hamîdüddîn bin Akşemseddîn]", 401-402.

[13] Oktay Türkoğlu, "Ayasofya'nın Kayıp Hat Levhaları", *Derin Tarih* 115 (Ekim 2021), 70-73.

Mescid sade bir üslûpla yapılmış olup kubbe yerine kiremit örtülü kırma çatı tercih edilmiştir. Sağlam olan Bizans tuğla duvarları korunmuş olup yeni yapılan duvarlar genelde yığma moloz taşla, detay gerektiren alanlar ise kesme taşla inşâ edilmiştir. Perde motifli mavi boyalı mihrab nişi görülmekte olup minber ve vaaz kürsüsü ahşap olarak inşâ edilmiştir. Son cemaat yeri tuğladan örme tek minaresi klasik mimariye uygun olarak inşâ edilmiştir. Mescidin içerisinden mâbedin tabanına inen bir tünelde dönemin Hristiyan papazlarına ait mezarlar bulunmaktadır. Bu mezarlara inen bir de merdiven bulunmaktadır. Tünelin sonunda ise duvara işlenmiş olarak bir adet hac işareti vardır.

Şekil 7: Restitüsyon Sonrası Mihrab ve Minberden Görünüm



Kaynak: Hümeyra Betül Mete Kay

Şekil 8: Tünele İnen Merdiven ve Tünel Sonunda Bulunan Hac İşaretinden Bir Görünüm





Kaynak: Sabah, "Lala Hayrettin Bey Camii İhya Edildi." (28 Ekim 2023).

Sonuç

Bulunduğu konum itibariyle oldukça öneme sahip olan bu yapının, tarihî seyir içerisindeki dönüşümü kaynaklar ele alınarak incelenmiştir. Ayrıca yeni bir bina inşâ etmek yerine var olan tarihî bir binayı aslına uygun olarak inşâ etmek ve bunu hizmete açmak son derece kıymetlidir. Özellikle üç farklı dine hizmet etmiş bu yapının geçirmiş olduğu onca dönüşüme rağmen bugün kullanılabilir hale gelmesi İslâm sanatları açısından önemlidir.

Yapı içerisinde hattatı bilinen bir kitâbenin varlığı ve ayrıca avlu kapısına bitişik halde bulunan Mustafa Râkım imzalı kitâbesi de dikkat çekicidir. Restitüsyonu yapılarak tamamlanan yapı Bizans ve Osmanlı izlerini taşımaya devam etmektedir.

Kaynakça

BOA, Osmanlı Arşivi. *Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Evrakı, [TSMA. e]*, No. 1134, Gömlek No. 19. https://katalog.devletarsivleri.gov.tr

Berk, Süleyman. *Hattat Mustafa Râkım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri.* İstanbul: Kaynak Yayınları, 2003.

Düzgüner, Fırat. *Iustinianus Dönemi'nde İstanbul'da Yapılar Procopius'un Birinci Kitabının Analizi.* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2004.

Gyllius, Petrus. *İstanbul'un Tarihi Eserleri*. çev. Erendiz Özbayoğlu. İstanbul: Eren Yayınları, 1997.

Koç, Mustafa. "Başçuhadar Seyyid Ömer Ağa Çeşmesi". *Revnakoğlu'nun İstanbul'u*. ed. Ubeydullah Kısacık-Müslüm Yılmaz. 5/2135. İstanbul: Seçil Ofset, Mayıs 2021.

Kültür Envanteri. "Lala Hayrettin Mescidi". 28 Ekim 2023. https://kulturenvanteri.com/en/yer/seyyid-omer-aga-cesmesi/#17.1/41.009796/28.978282

Müstakimzâde, Süleymân Sa'deddîn Efendi. "Mehmed bin Mehmed-i Hamdî bin Mehmed bin Hamza [Zeynüddîn bin Hamîdüddîn bin Akşemseddîn]". *Tuhfe-i Hattâtîn.* ed. Mustafa Koç. 401-402. İstanbul: Klasik Yayınları, 2014.

Öz, Tahsin. *İstanbul Camileri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1962.

Sabah. "Lala Hayrettin Bey Camii İhya Edildi". (28 Ekim 2023). https://www.sabah.com.tr/yasam/lala-hayrettin-bey-camii-ihya-edildi-6105282

Sipahioğlu, Ahmet. "İstanbul'da Bir Kilise Harabesi Khalkoprateia Manastırı Kilisesi". *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 13 (1995-1996), 13-17.

Turnalı, Bilgin. "Lala Hayreddin (Acem Ağa) Mescidi". *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni* 60/339 (Eylül Aralık 1977), 8-13.

Türkoğlu, Oktay. "Ayasofya'nın Kayıp Hat Levhaları". *Derin Tarih* 115 (Ekim 2021), 70-73.



18 VE 19. YÜZYILLARDA İNGİLİZ SEYAHATNÂMELERİNDE YER BULAN KARADENİZ BÖLGESİNDEKİ DİNÎ MİMARİ

MÜSLÜM AYDIN[1] - RECEP GÜN [2]

Özet

Geçmişte Osmanlı toprakları ve bu topraklar üzerinde yaşayan insan toplulukları Batılı araştırmacılar tarafından daima ilgi duyulan bir husus olmuştur. Bu ilginin neticesi olarak bu topraklara pek çok yabancı araştırmacı seyahatler düzenlemişlerdir. Çeşitli mesleklerden olup farklı amaçlarla ülkeyi dolaşan bu seyyahlar gerçekleştirdikleri seyahatleri sonradan kaleme alıp günümüzde kaynak değeri taşıyan çok sayıda eser ortaya koymuşlardır. Bu eserler ilgili dönemdeki bölgelerin ve şehirlerin demografik durumu, mimarisi, planları, yolları, yapıları ve yapıların barındırdığı sanatsal birikimleri hakkında ender bulunabilecek bilgiler içermektedir. Bu bildiri, "18 ve 19. Yüzyıllarda İngiliz seyahatnâmelerinde Karadeniz Bölgesindeki Dinî Mimari" adını taşımaktadır. Bu çalışmada, söz konusu dönem içerisinde Karadeniz bölgesini ziyaret eden İngiliz seyyahların gezi notlarında yer bulan İslâm inancına ait dinî mimari örneklerinin o günkü durumları ve mimari özelikleri hakkında görseller eşliğinde birtakım değerlendirmele-

1 Dr, Millî Eğitim Bakanlığı, Tekkeköy İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü, Samsun Türkiye, mslmaydn@gmail.com, https://orcid.org/ 0000-0003-3241-1288

2 Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, İslâm Sanatları Anabilim Dalı, Samsun Türkiye, rgun@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-5958-9783

re yer verilmiştir. Araştırma, Karadeniz Bölgesindeki şehirleri konu alan ve İngiliz seyahatnâmelerindeki İslâm mimarisi unsurları hakkındaki bilgi, belge ve görselleri kapsamaktadır. Seyahatnâmelerde yer bulan İslâm mimarisi ürünlerinin o günkü durumlarının günümüze taşınmasının yanında mimari anlamda hangi şehirlerin ön plana çıktığı, hangi yapılara yoğun ilgi gösterildiği ve yabancı seyyahların İslâm mimarisine bakış açılarının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Çalışma; kaynak taraması, bulguların incelenmesi ve tasnif edilmesi, yerinde inceleme, gözlem ve fotoğraflanması, son aşamada ise bilgi ve bulguların yazıya aktarılması şeklinde ortaya çıkarılmıştır. Döneme ait eserler incelendiğinde yabancı seyyahların Karadeniz bölgesine karşı ilgilerinin özellikle 18. yüzyıldan itibaren artış gösterdiği görülmektedir. Başta ticarî olmak üzere askerî, dinî, diplomatik ve macera arayışı gibi nedenlerle Osmanlı topraklarını ziyaret eden seyyahlar; şehirlerin mimari dokusu, yolları, cadde ve sokaklarının belirtilen dönem içerisindeki durumları hakkında bilgiler vermişler ve önem verdikleri unsurların gravürlerini çizmişlerdir. Yine seyahatnâmelerde çok sayıda dinî mimari yapılarına yer verilmiş olsa da bazılarının daha da ön plana çıktığı dikkati çekmektedir. Bunlar arasında Sinop Alâeddin, Lâdik Avcı Sultan Mehmet, Trabzon Ayasofya, Trabzon Ortahisar Fatih Büyük, Trabzon Yeni Cuma, Tokat Garipler, Tokat Takyeciler, Amasya Sultan II. Bayezid ve Çorum Ulu Camileri ile Trabzon Gülbahar Hatun Camii ve Türbesini saymak mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Estetik, Seyahatnâme, Cami, Mimari

RELIGIOUS ARCHITECTURE OF BLACK SEA REGION IN BRITISH TRAVELOGUES IN 18 AND 19TH CENTURIES

Abstract

In the past, in Ottoman lands and the people living on these lands have always been a matter of interest to Western researchers. As a result of this interest, many foreign researchers have organized trips to these lands. These travelers, who had various professions and traveled around the country for different purposes, later wrote down their travels and produced many works that have resource value today. These works contain rarely found information about the demographic situation, architecture, plans, roads, structures and artistic accumulation of the regions and cities in the relevant period. Our paper is titled "Religious Architecture of the Black Sea Region in British Travelogues in 18 and 19th Centuries". In this study, the current state and architecture of religious architectural examples of the Islamic faith found in the travel notes of British travelers who visited the Black Sea Region during the said period. Some evaluations about its features are included along with visuals. The research covers information, documents and visuals about the cities in the Black Sea Region and the elements of Islamic architecture in British travelogues. In addition to bringing the current state of the Islamic

architectural products found in the travelogues to the present day, it is aimed to reveal which cities stand out in terms of architecture, which buildings are shown great interest, and the perspectives of foreign travelers on Islamic architecture. Study; It was revealed by scanning sources, examining and classifying the findings, on-site examination, observation and photography, and in the final stage, transferring the information and findings to writing. When the works of the period are examined, it is seen that the interest of foreign travelers in the Black Sea Region has increased especially since the 18th century. Travelers who visited the Ottoman lands for reasons such as commercial, military, religious, diplomatic and adventure-seeking reasons; They gave information about the architectural texture of the cities, their roads, streets and avenues during the specified period, and drew engravings of the elements they care about. Although many religious architectural structures are included in the travel books, it is noteworthy that some of them stand out more. Among these, Sinop Alâeddin, Lâdik Avcı Sultan Mehmet, Trabzon Hagia Sophia, Trabzon Ortahisar Fatih Büyük, Trabzon Yeni Cuma, Tokat Garipler, Tokat Takyeciler, Amasya Sultan II. Bayezid and Çorum Ulu Mosques and Trabzon Gülbahar Hatun Mosque and Tomb is possible to list.

Keywords: Art, Aesthetics, Travelogue, Mosque, Architecture

Giriş

Bir bölgenin mimarisini ve oluşum evrelerini anlamanın en iyi yolları arasında tarih ve sanat tarihi alanlarında yapılan inceleme ve araştırma gezileri önemli yer tutar. Bu geziler sonrasında kaleme alınan eserler ve seyahatnâmeler şehir kültürü, planlaması, yolları, yapıları ve yapıların barındırdığı sanatsal tecrübe ve birikimleri günümüze taşıyan birinci elden kaynaklardır.

Seyahatnâmeler, basit bir tanımla yeni yerler keşfetmek arzusuyla yola çıkan gezginlerin gördükleri yerleri veya tanık oldukları olayları yazılı metin haline getirdikleri gezi notlarının birleştirilmiş ve çoğaltılmış biçimleridir. Bu eserler ve içerisinde yer alan birtakım gravürler, mekanların ve yapıların eski durumlarının ve görünümlerinin ortaya çıkarılması ve günümüzle olan mukayesesine imkân verdiğinden, varsa yapının geçirdiği değişimleri belirlemede ve günümüze ulaşamamış veya değişim geçirmiş kimi yapıların tespiti hususunda göz ardı edilemeyecek çalışmalardır. Esasen değer yargısı oluşmuş ve olgunlaşmış bireylerin yabancı yerlere, yapılara, olaylara karşı tutumu ve ifadesi öznel değerler taşıyabilmektedir. Ancak bizim çalışmamız gibi gezi notlarının kaynaklık edeceği çalışmalarda, birden fazla seyyahın görüş ve ifadelerini eleştirel süzgeçten geçirip sunulan bilgileri ve

yaklaşımları karşılaştırmalı olarak değerlendirmek söz konusu öznelliği belli oranda izole edecektir.

"18 ve 19. yüzyıllarda İngiliz Seyahatnâmelerinde Karadeniz Bölgesindeki Dinî Mimari" adını taşıyan bu çalışmada, söz konusu dönem içerisinde Karadeniz bölgesini ziyaret eden İngiliz seyyahların gezi notlarında yer bulan İslâm dinine ait mimari eserlerinin o günkü durumları ve mimari özelikleri hakkında görseller eşliğinde birtakım değerlendirmelere yer verilmiştir.[3] Çalışma, 18 ve 19. yüzyıllarda Karadeniz bölgesinde dinî mimarinin niteliğine ışık tutması açısından önemli görülmektedir. Son dönemlerde küreselleşmenin yol açtığı mimari erozyon düşünüldüğünde, bu önem daha da artmaktadır.

Araştırma, Osmanlı topraklarını çok sayıda seyyahın ziyaret ettiği 18 ve 19. yüzyıllarla sınırlandırılmıştır. Bu dönemde Karadeniz bölgesindeki şehirleri konu alan ve İngilizce olarak kaleme alınmış yaklaşık 52 seyahatnâme tespit edilmiştir. Tespit edilen seyahatnâmelerin bir bölümünde İslâm mimarisi unsurlarının yer bulduğu görülmüştür. Söz konusu unsurlar hakkında seyyahların kaleme aldığı bilgi, paylaştıkları belge ve görseller çalışmamızın kapsamını oluşturmaktadır.

Seyahatnâmelerde yer bulan İslâm mimarisi ürünlerinin o günkü durumlarının günümüze taşınmasının yanında yapıların günümüzde varlığını koruyup korumadığının tespit edilmesi temel hedefler arasında yer almaktadır. Yine dinî yapılar kapsamında Karadeniz bölgesindeki hangi şehirlerin ön plana çıktığı ve bu yerleşim yerlerindeki hangi yapılara yoğun ilgi gösterildiği araştırmamızın ortaya çıkarmak istediği amaçlar arasındadır. Aynı zamanda yabancı seyyahların İslâm mimarisine bakış açılarının ortaya çıkarılması, bunda mesleklerinin etkili olup olmadığının tespiti amaçlanmaktadır.

Çalışmanın ilk aşamasında kaynak taraması yapılmış, tespit edilen eserler incelenip elde edilen bulgular tasnif edilmiştir. İkinci aşama, seyahatnâme ve gravürlerin konu edindiği şehirlerdeki yapı türlerinin yerinde gözlemlenmesi ve fotoğraflanması şeklinde gerçekleşmiştir. Son aşamada ise elde edilen tüm bilgi ve bulgular kendi içerisinde bir değerlendirmeye tabi tutularak yazıya aktarılmıştır.

1. Dinî Mimari

Dinî yapılar kapsamında Karadeniz bölgesinde bazı şehirlerin ön plana çıktığı görülürken bazı şehirler yeterli önemi görmemiştir. Bu anlamda şehir-

---

[3] Bu çalışma, Ondokuz Mayıs Üniversitesi tarafından PYO.ILH.1904.21.001 proje numarası ile desteklenmiştir.

ler önem sırasına göre sıralanacak olursa Trabzon'un ardından sırası ile Tokat, Amasya, Samsun, Çorum, Kastamonu, Bayburt, Gümüşhane, Sinop, Giresun, Ordu ve Karabük gelmektedir. Seyahatnâmelerde Rize ve Artvin'deki dinî yapılara yok denecek kadar az yer verilmiştir.

1.1. Trabzon

Diğer alanlarda da olduğu gibi dinî mimari söz konusu olduğunda da seyyahlar tarafından en fazla ilgi gören yer Trabzon olmuştur. Bu kapsamda özellikle Ayasofya Camii, Ortahisar Fatih Büyük Camii, Yeni Cuma Camii üzerinde oldukça fazla durulmuştur. 1813'te Kinneir, şehirde 10 kilise ve 18 cami bulunduğunu bildirmiş; Ayasofya Camii'nin yapım özellikleri ve kullanım geçmişi hakkında ayrıntılı bilgiler paylaşmıştır.[4] Seyyah, Ayasofya dönüşü dış kapının girişinin hemen yanında hacıların bağışlarıyla ayakta duran güzel görünümlü bir medrese ve türbesinin yanından geçtiğini açıklamıştır.[5] Seyyahın verdiği bilgilerden yola çıkarak bu yapıların Gülbahar Hatun Külliyesi'nde yer alan türbe ve medrese olduğu anlaşılmaktadır.

Ayrıca seyyah, yine bu dönüş esnasında karşılaştığı Ortahisar Fatih Büyük Camii olduğunu düşündüğümüz yapı hakkında şu bilgiyi vermiştir: "İç ve dış kapılar arasında batıdan şehri savunan derin bir vadi üzerine kurulan taş bir köprüyü geçtik. İkinci kapı Roma tarzında inşa edilmiş olup onun yanında ise şimdi camiye dönüştürülmüş büyük bir kilise gözlemledim."[6]

Kinneir'den yaklaşık yirmi sene sonra şehre gelen Stuart, Ayasofya Camii'nin Cellat Çayırı'nın batı ucunda, denize yakın bir konumda olduğu bilgisini verdikten sonra yapının özellikleri hakkında açıklamalarda bulunmuştur.[7] Ayrıca Stuart, "İçerisinde bir dervişin türbesinin de yer aldığı merkezde bulunan caminin yakınındaki bir duvar girintisi, iki eski sütun tarafından desteklenmektedir." açıklamasında bulunmuştur.[8] Sözü edilen duvarın Gülbahar Hatun Külliyesi'nin günümüzde yerinde olmayan diğer yapılarına ait olduğu kanısını taşımaktayız.[9] Brant, şehirde Hristiyanlık döneminden daha eski yapı bulunmadığına dikkat çekmiş; Kinneir'den faklı olarak da kilise sayısını 20 olarak bildirmiş ve yanlış bir şekilde şehirdeki tüm camilerin kilise-

---

4 John Macdonald Kinneir, *Journey Through Asia Minor, Armenia and Koordistan* (London: John Murray Press, 1818), 337-341.

5 Kinneir, *Journey Through Asia Minor, Armenia and Koordistan*, 338.

6 Kinneir, *Journey Through Asia Minor, Armenia and Koordistan*, 338.

7 Charles Stuart, *Journal of a Residence in Northern Persia and the Adjacent Provinces of Turkey* (London: Richard Bendley, 1854), 345.

8 Stuart, *Journal of a Residence in Northern Persia*, 342.

9 Stuart, *Journal of a Residence in Northern Persia*, 342.

den çevrildiğini açıklamıştır.[10] Hamilton, Trabzon'a dönüşünden birkaç gün sonra Ayasofya Camii'ni görmek istemiş, geçtiği yerleri ve yapıyı ayrıntılarıyla tasvir etmiştir.[11] Trabzon'daki dinî yapılar hakkında en detaylı bilgiler, Fransız sanat tarihçi Texier ile onun İngiliz meslektaşı Pullan'ın ortak kaleme aldıkları "Byzantine Architecture" adlı eserde yer almaktadır. Seyyahlar, camiye çevrilen kilise yapılarının iyi korunduğunu, çevrilmeyen yapıların zarar gördüklerini ifade etmişlerdir.[12] Seyyahlar bu kapsamda Bizans Dönemi'nde kilise olarak yapılan ve fetihle birlikte camiye çevrilen Ortahisar Fatih Büyük Camii ve Ayasofya Camii'nin yapım tekniği, planı ve süsleme özellikleri ile ilgili olarak açıklamalarda bulunmuş ve yapıların çizimlerini paylaşmışlardır. Texier ve Pullan, Ayasofya Camii'nin şehirdeki en dikkat çekici mimari olduğu belirttikten sonra Bizans İmparatoru Justinianus zamanının kilise planına sahip yapının dört beyaz mermer sütunun on iki pencere açıklığı bulunan bir kubbenin dayandığı pandantifleri desteklediği açıklanmıştır.[13] Seyyahlar yapı elemanlarını ve süsleme özelliklerini ayrıntılı olarak tasvir etmişler ve anlatılarını çok sayıda çizimle desteklemişlerdir (Şekil 1, 2, 3).[14]

Texier ve Pullan, Bizans Dönemi'ne tarihlendirdikleri Ortahisar Fatih Büyük Camii'nin ilk olarak kilise olarak işlev gördüğünü, Müslümanların şehri fethiyle birlikte de içerisinde yapılan birkaç değişiklikle camiye çevrildiğini belirtmişler ve yapının inşa tekniği, planı ve süsleme özellikleri ile ilgili olarak açıklamalarda bulunmuşlardır (Şekil 4, 5).[15]

Texier ve Pullan eserlerinde Gülbahar Hatun Külliyesi'ne de yer vermişlerdir. Külliye anlamında İmaret Camii olarak adlandırdığı yapının cami, medrese, aşevi ve I. Selim'in annesinin mezarından oluştuğu bilgisini paylaşmışlardır.[16]

19. yüzyılın ortalarına doğru Trabzon'da bulunan Curzon, Ayasofya Camii'ni ilginç bir yapı olarak tanımlamış ve yapının dış kısmını Bizans mimarisinin birçok özelliği açısından çok zengin, içerisini ise hiçbir fresk resmine asla eşit olarak görünmeyecek tarzda çok mükemmel olarak tasvir etmiştir.[17]

---

[10] James Brant, "Journey Through a Part of Armenia and Asia Minor, in the Year 1835" *Journal of the Royal Geographical Society of London*, 6 (1836), 189.

[11] Willim John Hamilton, *Küçük Asya*, çev. Kasım Toraman (Ankara: Midas Kitap, 2013) 188.

[12] Texier, Charles and R. Popplewell Pullan, *Byzantine Architecture: Illustrated by Examples of Edifices Erected in the East During the Earliest Ages of Christianity* (London: y.y., 1864) 198.

[13] Texier and Pullan, *Byzantine Architecture*, 199-201.

[14] Texier and Pullan, *Byzantine Architecture*, 198-218.

[15] Texier and Pullan, *Byzantine Architecture*, 198-199.

[16] Texier and Pullan, *Byzantine Architecture*, 197-198.

[17] Curzon, *Armenia; a Year at Erzeroum and on the Frontiers of Russia, Turkey and Persia* (London: y.y., 1854), 9-11.

Ayasofya Camii'ne ulaşan Tozer, kapının kilitli olması nedeniyle sadece pencereden görebildiği kadarıyla yapının içi hakkında bilgi edinebilmiş ve açıklamalarda bulunmuştur. [18] Tozer, Ortahisar Fatih Büyük Camii'ye de uğramış, Panaghia Chrysokephalos'a veya Altın Başlı Bakire'ye adanan bir Hristiyan kilisesi olup camiye çevrilen yapının Bizans Dönemi'nden kalan en iyi korunmuş yapı olduğunu ifade etmiş ve sadece yeni işlevine uyum sağlaması için gerekli olağan düzenlemeler dışında bir Bizans yapısının iyi korunmuş örneği olduğunu belirtmiştir.[19] Ayrıca seyyah, caminin plan ve yapım özellikleri hakkında da açıklamalarda bulunmuştur.[20] Tozer, Yeni Cuma Camii ile ilgili olarak da Bizans döneminde Aziz Eugenius'a ithafen inşa edildiğini açıklamış ve yapının şehirdeki diğer Bizans yapılarına nazaran daha küçük boyutlu, sade özellikli olduğunu belirtmiştir (Şekil 6).[21]

Lynch, şehirden Ayasofya Camii'ne giden yolu ve çevresini tanıtırken I. Selim'in annesinin hatırasını yaşatan geniş ve düzenli cami ve medrese olan Hatuniye Camii'ne çıkan caddeyi geçtiklerini belirtmiştir. Bu açıklamalar, günümüze kadar ayakta kalamayan medresenin 1893 tarihine kadar sağlam bir şekilde yerinde olduğunu belgelemektedir (Şekil 7).

Lynch, Ayasofya Camii'ni iç süslemelerindeki figürlerin eşsiz olduğunu belirtmiş ve yapıyı fotoğraflamıştır (Şekil 8). Günümüzde seyyahların üzerinde durdukları figürlü resimlerin ve zemindeki mozaiğin ortaya çıkarılmış olduğu tespit edilmiştir.

19. yüzyılın sonlarına doğru Lynch, Trabzon'daki önemli sayılacak cami ve hamamların çoğunun kiliseden çevrildiği vurgulanmış ve diğer seyyahların söylemlerine benzer olarak Ortahisar Fatih Büyük Camii'nin Altın Başlı Bakire Kilisesi'nden çevrildiğini yinelemiştir.[22] Kilisenin plan ve süsleme özellikleri hakkında oldukça detaylı incelemelerde bulunan seyyah, Texier'ın aksine yapının Komneni zaman diliminde inşa edilmiş olabileceği üzerinde durmuştur.[23] Ayrıca seyyah, caminin yakınında bir ve iyi durumda bir türbe bulunduğunu açıklamıştır.[24]

18 Henry Fanshawe Tozer, *Armenia and Eastern Asia Minor* (London: y.y., 1881), 459.
19 Tozer, *Turkish Armenia and Eastern Asia Minor*, 455.
20 Tozer, *Turkish Armenia and Eastern Asia Minor*, 455.
21 Tozer, *Turkish Armenia and Eastern Asia Minor*, 455-456.
22 Henry Finnis Blosse Lynch, *Armenia, Travels and Studies* (London: y.y., 1901), 21-23.
23 Lynch, *Armenia, Travels and Studies*, 23.
24 Lynch, *Armenia, Travels and Studies*, 22.

1.2. Tokat

Tokat'ın dinî mimarisi hakkında en erken bilgiyi 1740'da Pococke vermiştir. Pococke'den sonra Morier, Ouseley, Porter, Alcock, Hamilton, Lennep, misyonerler Smith ve Dwight ile Badger eserlerinde cami, kilise ve mezar yapıları üzerinde durmuşlardır. Tokat dinî mimarisi içerisinde camiler ön plana çıkmaktadır. Morier, Tokat meydanında benzer güzellikte iki caminin varlığına değinmektedir. Bunlardan bir tanesinin Ali Paşa Camii diğerinin Meydan (Hatuniye) Camii olduğu düşünülmektedir. Porter ise gezisinin Tokat bölümünde, buradaki cami ve minarelerin diğer çok sayıdaki binaların daha düzenli görünen çatıları içerisinde farklı durduğunu belirtmiş ama yapılar hakkında ayrıntılı bilgi vermemiştir. Hamilton, Tokat'ta 15 cami bulunduğu bilgisini verdikten sonra Garipler Camii olarak düşündüğümüz yapı hakkında şu paylaşımlarda bulunmuştur: "Birinin adı Eski Cami; Selçuklu tarzında yapılmış düzgün fakat çok eski dairesel bir bina. İki kanadı ve çeşitli renklerde mermerden yapılmış büyük bir girişi bulunuyor." Yerinde yapılan incelemelerde, caminin 2008 yılında büyük bir onarım geçirse bile çeşitli renklerdeki giriş kapısının özgün halini koruduğu tespit edilmiştir.

Ayrıca Hamilton, Tokat'a bağlı Niksar'da özenle işlenmiş Pers ve Selçuklu mimari tarzında birkaç cami ve büyük bina harabelerine rastladığını ifade etmiştir. Niksar Ulu Camii ve Çöreği Büyük Camii'nin seyyahın gördüğünü ifade ettiği yapılar olduğu düşünülmektedir.

Lennep, eserinde Tokat'taki yapıları üç döneme ayırmıştır. Birinci grupta yer verdiği saray, türbe, tarihî köprü (Hıdırlık Köprüsü) ve şehrin dışındaki birkaç camiyi 11 ve 13. yüzyıllar arasına tarihlemiştir. Ayrıca seyyah, bu yapıların üzerlerinde aslan oymalarının bulunduğuna değinmiş ve süsleme özellikleri bakımından en üstün yapılar olarak nitelemiştir. Takyeciler Camii'nin de içerisinde bulunduğu iki güzel caminin çevredeki dağlardan çıkarılan beyaz mermerden inşa edilmiş olduğunu belirtmiş ve bu yapıları Erken Osmanlı Dönemi'ne tarihlemiştir. Hamamlar, hanlar, camiler ve kiliseler olarak işlev kazandırdığı üçüncü gruptaki yapıların ise taş malzeme kullanılarak inşa edildiğine yer vermiştir. Seyyah, yaptığı bir çiziminde Takyeciler Camii, onun hemen yanında Arastalı Bedesten ve karşıdaki Yağıbasan Medresesi'ni konu almıştır (Şekil 9, 10).

Ouseley, Niksar'daki Müslüman mezarlığı; Lennep ise Tokat'taki Ermeni ve Müslüman mezarlığı ile defin gömme yöntemleri hakkında açıklamalarda bulunmuşlardır.

1.3. Amasya

Seyahatnâmelerde Amasya'da en fazla üzerinde durulan yapı Sultan II. Bayezid Camii olmuştur. Morier, yapının adını vermeden Yeşilırmak Nehri'nin hemen yanında inşa edilmiş harika bir caminin varlığına değinmektedir.[25] Porter ise Amasya'dan ayrılırken Sultan Bayezid adına yaptırılmış güzel bir caminin yanından geçtiklerini belirtmiş fakat yapının inşa ve süsleme özelliklerine değinmemiştir.[26] Smyth, Amasya'da karşılaştığı ve büyük bir beğeni hissettiği camilerle ilgili şu açıklamalarda bulunmuştur:

"Tokat'taki bazı yapılara ve Sivas'taki daha büyük tarihi yapılara benzer bir süsleme bolluğu ve zarafeti sergileyen eski camilerin birkaçı olmasaydı şehrin sokakları çok az ilgi görürdü. Ne yazık ki Arap mimarisinin (Mısır, Suriye veya Konstantinopolis'te hiçbir şeyle karşılaştıramadığım) gösterişli döneminin bu yapıları, girişimci bir sanatçı veya yetenekli onarım ekipleri olmadıkça birkaç yıl içinde yok olacak ancak süslemeleri o büyük ölümsüzlük makinesi olan yazıya aktarılarak unutulmaktan kurtarılabilir."[27]

Lennep, şehirden ayrılırken kuzey-güney yönünde uzanan ana caddeden geçtiklerini, bu esnada yol üzerinde yer alan ve içerisinde bir kadın türbesinin de bulunduğu eski dönemlere ait ince sütun parçalarıyla süslenmiş bir cami gördüklerini belirtmiştir.[28] Sözü edilen cadde üzerindeki tarihi camilerin çevresinde bilindiği kadarıyla kadın türbesi bulunmadığından sözü edilen yapının Sultan II. Mehmed Camii olabileceği düşünülmektedir.

Lennep, caddenin ilerisinde Selçuklu dönemi mimari özelliklerini barındıran iyi görünümlü başka bir camiyi gördüğünü ve karşısında cami ile benzer bir üsluba sahip, içerisinde birkaç Müslüman mezarının olduğu bir türbe bulunduğunu ifade etmiştir.[29] Lennep daha önce de şehrin başka bir yerinde aynı mimarinin girift detaylarını sergileyen ince oymalı bir kapıya sahip bir medrese gördüklerini vurgulamıştır.[30] Kapı süsleme özelliklerinden yola çıkarak bu eserin de Amasya Gökmedrese olabileceği düşünülmektedir.

Amasya'ya hiç gelmediği halde şehirdeki yapılar hakkında bilinçli olarak yanlış açıklamalar yapan seyyahlar da olmuştur. Bunlardan biri Wilkinson'dur. Seyyah, 1806 senesinde kaleme aldığı seyahatnâmesinde şehirde sadece bir

---

[25] Morier, *Persia, Armenia, and Asia Minor, to Constantinople* (Philadelphia: y.y., 1816), 339.

[26] Robert Ker Porter, *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia, During the Years 1817, 1818,1819 and 1820* (London: Printer for Longman vd.), 2/712.

[27] Warington W. Smyth, *A Year with the Turks, or Sketches of Travel in the European and Asiatic Dominions of the Sultan* (New York: y.y., 1854), 142.

[28] Lennep, *Travels in little-known parts of Asia Minor* (London: y.y., 1870), 2/103-104.

[29] Lennep, *Travels in little-known parts of Asia Minor*, 2/104-105.

[30] Lennep, *Travels in little-known parts of Asia Minor*, 2/105.

cami olduğunu şu sözlerle ileri sürmüştür: "Sakinlerinin büyük bir kısmı Hristiyan olduğu için burada sadece bir cami ve tamamı kesme taştan yapılmış iki yüksek minare ve çok güzel yapılar var."[31]

1.4. Samsun

Dinî yapılar çerçevesinde seyahatnâmelerde Samsun ele alınacak olursa Kinneir, Samsun halkının gurur duyacağı minareli beş cami; Porter ise yedi cami ve bir Ermeni kilisesi bulunduğunu ifade etmektedirler.[32] Hamilton, eski Amisos yerleşkesinde gördüğü bir cami hakkında şu açıklamalarda bulunmuştur: "Tepe ayağında daha önceleri St. Theodore'e adanmış fakat sonradan camiye dönüştürülmüş küçük bir kilise harabesi var. Temeli Amisos harabelerinden getirilmiş büyük taş bloklardan meydana geliyor."[33] 1871'de şehre uğrayan Cunyghame, 1869 yılında yaşanan büyük yangında camilerin bulunduğu alanın tamamen yanmış olduğunu belirtmiştir.[34] Tozer ise eserinde şehirde birkaç minareli caminin yanında en göze çarpan yapının yakın zamanda inşa edilmiş bir Rum kilisesi olduğuna yer vermiştir.[35] Seyyahların sözünü ettiği camilerin Kale (Kuyumcular) Camii (H. 723/M. 1323), Pazar Camii (M. 1380), Yalı (Hoca Hayrettin) Camii (H. 890/M. 1485), Hacı Hatun Camii (19. yüzyılın ilk yarısı), Ulu (Büyük) Camii (19. yüzyılın ikinci yarısı), Kurşunlu Camii (19. yüzyılın ikinci yarısı) olabileceği düşünülmektedir. Sözü edilen yapıların bazıları 1869 yangınında, bazıları ise 1943 depreminde zarar görmüş olup yapıların bir bölümü ya tekrar inşa edilerek ya da onarılarak günümüze ulaşmışlardır.[36]

Seyyahların bir bölümü Samsun'un ilçelerine de uğramış ve buradaki camiler hakkında bilgiler paylaşmışlardır. Kinneir, Vezirköprü'de minareli on üç cami olduğu bilgisini vermiştir.[37] Hamilton, Lâdik'e uğradıktan sonra şu açıklamada bulunmuştur: "Kasabada yaklaşık 300 ev; biri iki uzun ve zarif minaresiyle dikkat çekici olan iki cami bulunuyor."[38] Ayrıca Seyyah Lâdik'te

---

31 C. Wilkinson, *A Tour Through Asia Minor and the Greek Islands* (London: y.y., 1806), 66.

32 Porter, *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia*, 696; Kinneir, *Journey Through Asia Minor, Armenia and Koordistan*, 304-305.

33 Hamilton, *Küçük Asya*, 222-223.

34 Cunynghame, *Travels Eastern and on the Caspian and Black Sea Especially in Daghestan on the Frontiers of Persia and Turkey During Summer of 1871* (London: y.y., 1872), 346-347.

35 Tozer, *Armenia and Eastern Asia Minor*, 9.

36 Mehmet Sami Bayraktar, *Samsun'da Türk Devri Mimarisi* (Samsun: Canik Belediyesi Kültür Yayınları, 2016), 49-193.

37 Kinneir, *Journey Through Asia Minor, Armenia and Koordistan*, 298.

38 Hamilton, *Küçük Asya*, 258.

ibadet amaçlı da kullanılan iki türbe hakkında açıklamalarda bulunmuştur.[39] Seyyahın sözünü ettiği yapıların Seyyid Ahmet Türbesi ve Dikilitaş Türbesi olduğu düşünülmektedir.

Hamilton'dan dört yıl sonra Lâdik'e uğrayan Ainsworth, dikkate değer özelliklere sahip iki camiye sahip yoksul bir köy olduğunu açıklamış ve yapıların mimari özellikleri hakkında bilgiler paylaşmıştır.[40] 1842 senesinde Lâdik'e gelen Badger, burada iki büyük cami, bir kilise, yaklaşık yirmi küçük mescid ve iki dergâhın bulunduğu bilgisini vermiştir.[41] Smyth, seyahatnâmesinde çift minareli büyük camiye yer vermiştir. Tozer, Lâdik'in zengin kahverengi taştan inşa edilmiş iki uzun minareli göz alıcı güzel bir camiye sahip olduğunu belirtmiş; başlıkları sarasenik tarzda bezenmiş sütunlarla desteklenen güzel bir revağı bulunan kubbeli bu caminin birbirini izleyen tuğla ve taş sıraları ile inşa edildiği bilgisini de eklemiştir.[42] Yüzyılın sonunda Lâdik'e gelen Anderson da seyahatnâmesinde Lâdik'teki camiyi övmüştür. Seyyahların sözünü ettikleri çift minareli caminin Avcı Sultan Mehmed Camii (Şekil 11, 12), diğerinin ise Bülbül Hatun Camii olduğu düşünülmektedir.[43]

1.5. Çorum

Seyahatnâmelerde Çorum ve çevresindeki dinî mimarilere yeteri kadar yer verilmediği görülmektedir. Çorum şehir merkezindeki dinî mimariyle ilgili 1896'da şehre uğrayan Hamilton açıklamalarda bulunmuştur. Seyyah, Çorum Camii olarak tanımladığı yapının Sultan Murad tarafından inşa edildiğini ve daha sonra Çapanoğlu tarafından onarıldığını belirtmiştir.[44] Seyyah, yapının iç süsleme özellikleri üzerinde de durmuş ve beğenisini gizlememiştir.[45]

Ouseley, Osmancık'a girerken bez parçaları bağlanmış bir türbe ile Hacıhamza'da kurşun kaplamalı bir minare gördüğünü belirtmiştir.[46] Ainsworth ise Osmancık'ta beş mescid; Çorum'da 16, İskilip'te çok sayıda minareli cami bulunduğunu açıklamış fakat yapılar hakkında ayrıntılı bilgiler vermemiştir.[47]

---

39 Hamilton, *Küçük Asya*, 258.

40 William Francis Ainsworth, *Travels and Researches in Asia Minor, Mesopotamia, Chaldea, and Armenia*, Vol. II, (London: y.y., 1842), 29.

41 George Percy Badger, *The Nestorians and Their Rituals: with the narrative of a mission to Mesopotamia and Coordistan in 1842-44* (London: y.y., 1852), 17.

42 Tozer, *Turkish Armenia and Eastern Asia Minor*, 23.

43 Hamilton, *Küçük Asya*, 258; Ainsworth, *Travels and Researches in Asia Minor*, Vol II, 29; Badger, *The Nestorians and Their Rituals*, 17.

44 Hamilton, *Küçük Asya*, 290-291.

45 Hamilton, *Küçük Asya*, 290-291.

46 Ouseley, *Travers in Various Countries of the East More Particularly Persia* (London: y.y., 1823), 498

47 Ainsworth, *Travels and Researches in Asia Minor*, 104.

1.6. Kastamonu

Kastamonu şehir merkezi, ticaret yolu güzergâhında bulunmadığı için seyyahlar daha çok ona bağlı Tosya hakkında bilgilendirmeler yapmışlardır. Morier, bir tepe eteğinde konumlanan Tosya'nın birkaç güzel camiye sahip büyük bir kasaba olduğunu belirtmiştir.[48] Morier'den bir süre sonra Tosya'ya gelen Porter, 5000 kişinin yaşadığı kasabada altı güzel camiyle birlikte çok sayıda minarenin bulunduğunu ifade etmiştir.[49] Ouseley, Tosya'yı ince ağaçların kapladığı tepelerin yamacında güzel ve dikkate değer bir yerleşim yeri olarak tanımladıktan sonra cami ve minarelerin gümüşi renklere sahip olduğunu açıklamıştır.[50] Ainsworth ise 1842'de Tosya'ya uğramış ve 20 bin nüfuslu kasabada çok sayıda cami, mescid, han, hamam ve iyi pazar bulunduğu açıklamıştır.[51]

1.7. Bayburt

Seyyahlar, Bayburt'un dinî yapıları üzerinde çok durmamıştır. Wolff, 1843'te Bayburt'un altı cami ve bir kiliseye sahip olduğunu açıklamış fakat yapı özellikleri hakkında bilgi vermemiştir. Bu camilerden en önemlisi muhtemeldir ki Bayburt Ulu Camii'dir. Hamilton, Şehit Osman Türbesi'ne değinmiş, diğer birkaç seyyah da Varzahan (Uğrak) Kiliseleri hakkında ayrıntılı bilgiler paylaşmıştır.

1.8. Gümüşhane

Southgate, kendisinden iki yıl önce Gümüşhane'ye bağlı Balahor (Akocak) yerleşkesinde bir minareli cami olduğunu belirten Stuart'ın aksine, buranın altı cami, dört mescid ve bir kiliseye sahip olduğuna yer vermektedir.[52]

1.9. Sinop

Sinop'a gelen Batılı seyyahlar şehrin dinî yapıları hakkında detaylı bilgiler vermemişlerdir. 1836'da Sinop'a gelen Hamilton, şehirde bulunan kilise yapılarına ve çok sayıda antik sütunun şehrin merkezine yakın bir cami avlu-

---

[48] Morier, *Persia, Armenia, and Asia Minor, to Constantinople*, 342.

[49] Porter, *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia*, 696; Kinneir, *Journey Through Asia Minor, Armenia and Koordistan*, 719.

[50] Ouseley, *Travers in Various Countries of the East More Particularly Persia*, 498

[51] Ainsworth, *Travels and Researches in Asia Minor*, 37.

[52] Stuart, *Journal of a Residence in Northern Persia*, 84; Southgate, *Narrative of a tour in Turkey and Persia*, 168.

sunda bulunduğuna dikkat çekmiştir.[53] Şehri ziyaret eden önceki seyyahlar da avlusunda sütunların bulunduğu cami tasvirini Alâeddin Camii üzerinden yapmışlardır.[54] Mevcut bilgilerden yola çıkarak eserde bahsi geçen yapının Sinop Alâeddin Camii olduğu düşünülmektedir. İncelemelerimiz ışığında yapının avlusunda antik mermer sütunlara rastlanılmamıştır.

1.10. Giresun

Seyahatnâmelerin hiçbirinde Giresun'da bulunan camilere yer verilmemiştir. Porter, Giresun'a bağlı Şebinkarahisar'da evler arasında yükselen iki cami ve bir minarenin insana büyük bir huzur verdiğini açıklamıştır.[55] Hamilton ise Tirebolu'da 4 cami olduğu bilgisini paylaşmıştır.[56]

1.11. Ordu

Ordu'daki dinî yapılar hakkında bilgilere sadece Kinneir ve Hamilton'ın seyahatlerinden ulaşılmaktadır. Kinneir, Ünye'de çok sayıda cami, iki Rum, bir Ermeni kilisesi bulunduğu bilgisini verirken Hamilton Ünye'nin batı çıkışında deniz kenarında bir Rum kilisesi kalıntısı gördüğünü belirtmiştir.[57]

1.12. Karabük

Ainsworth, Karabük'e bağlı Safranbolu'da dört güzel cami, birkaç mescid, medrese ve tekke ile iki büyük han ve dört hamamın bulunduğunu belirtmiştir.[58]

Sonuç

17. yüzyıla kadar Batılı seyyahların güç ve zenginlik sembolü olarak gördüğü Osmanlı topraklarına geliş amaçlarını politik girişimler ve merak duygusu oluştururken 18. yüzyılla birlikte Avrupa'da yaşanan teknolojik gelişimler, Sanayi Devrimi'nin doğmasına katkı sağlamış ve Batı'da büyük bir ham madde ihtiyacının hissedilmesi, Osmanlı topraklarına Batılıların geliş amaçlarını çeşitlendirmiştir. Bu gelişmelerin yanı sıra Osmanlı Devleti'nin askeri

---

53 Hamilton, *Küçük Asya*, 238-240.

54 İbn Battûta Tancî, *İbn Battûta Seyahatnâmesi*, çev. A. Sait Aykut (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), 1/442; Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi* haz. Yücel Dağlı ve Seyit Ali Kahraman (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2008), 1-2/44; Katip Çelebi, *Cihânnümâ*, trc. Füsun Savcı (İstanbul: Boyut Yayınları, 2008) 201.

55 Porter, *Travers in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia*, 688.

56 Hamilton, *Küçük Asya*, 198.

57 Hamilton, *Küçük Asya*, 207.

58 Ainsworth, *Travels and Researches in Asia Minor*, 65.

güç kaybetmesi, özellikle 19. yüzyılda Batılı ittifakları gerekli kılmış ve çok sayıda yabancı askerin Osmanlı topraklarını ziyaret etmesini sağlamıştır. Seyahatlerin hız kazanmasına ve çeşitlenmesine katkı sağlayan başka bir etken ise özellikle 19. yüzyılda yaşanan teknolojik ilerlemelerle birlikte seyahat sürelerinin kısalması ve konforlu hâle gelmesidir. Tanık olduğumuz başka bir gerçek, Osmanlı'nın güçsüzleşmesi ve seyahatlerin kolaylaşmasıyla birlikte Osmanlı topraklarında misyonerlik ve ajanlık faaliyetlerinin hız kazanmasıdır. 18 ve 19. yüzyılları kapsayan çalışma alanımızda, Osmanlı topraklarına seyahat eden gezginlerin geliş amaçlarının ve meslek gruplarının fazlaca çeşitlilik gösterdiği dikkat çekmektedir.

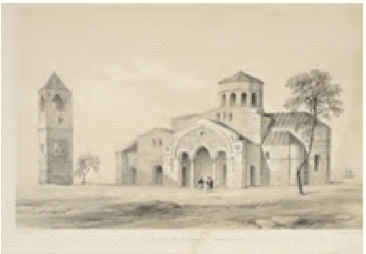
Bir kısım batılı seyahatnâmelerde Karadeniz şehirlerindeki dinî yapılara yer verildiği tespit edilmiştir. Bu yer verişte seyyahların meslekleri ve geliş amaçları önemli rol oynamaktadır. Sanat tarihçi, arkeolog ve misyonerler dinî yapılara daha fazla önem göstermekte, özellikle kilise ve kiliseden dönüştürülmüş camilere yoğunlaşmaktadırlar. Seyahatnâmelerinde dinî mimariye geniş yer veren seyyahları kronolojik olarak Pococke (1740), Wilkinson (1806), Morier (1809), Ouseley (1812), Kinneir (1813), Porter (1818), Smith ve Dwight (1830), Stuart (1835), Hamilton (1836), Texier ve Pullan (1839), Ainsworth (1840), Curzon (1842), Badger (1842), Layard (1848), Smyth (1850), Walpole (1850), Lennep (1864), Mounsey (1865), Tozer (1879), Lynch (1893/98) ve Hunter (1899) şekilde sıralayabiliriz.

Şehirlerin dinî mimariye sahip olma miktarına göre ön plana çıktığı ilk başlarda belirginlik kazansa da Batılı seyyahların Müslüman olmadıkları düşünüldüğünde Hristiyan mabetlere sahip şehirlerin kapsam olarak daha fazla ilgi gördükleri oldukça açıktır. Örneğin seyahatnâmelerde dinî yapılar çerçevesinde çok sayıda tarihî cami barındıran Amasya, Hristiyan mabetlere sahip Trabzon kadar yer bulmamıştır.

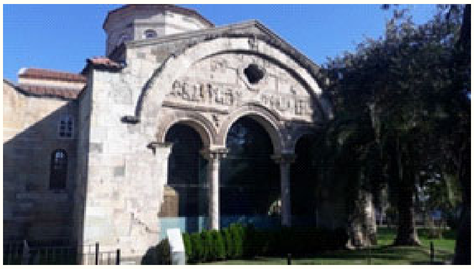
Dinî yapılar hakkında verilen bilgilerin niteliğinin ve niceliğinin şehre gelen seyyahın mesleğine ve geliş amacına göre şekillendiği yapılan incelemeler ışığında tespit edilmiştir. Örneğin asker, gazeteci, tüccar ve diplomatlar tarafından kaleme alınan gezi notlarında dinî mimari kapsamına giren cami, kilise, mescid, türbe vb. yapılar çok yer kaplamazken tarihçi, sanat tarihçi, arkeolog ve misyonerlerin bu tür yapılara daha çok ilgi gösterdiği tespit edilmiştir. Seyyahlar, en fazla Trabzon'da bulunan dinî mimari kapsamında yer alan yapılara ilgi göstermiştir. Bu yapıların başında İslâm mimarisi özelinde Ayasofya Camii gelmekle birlikte Ortahisar Fatih Büyük Camii, Yeni Cuma Camii, Gülbahar Hatun Camii ve Türbesi de çokça yer kaplamaktadır. Trabzon'da yer alan kilise ve manastırlar da buraya gelen çok sayıda seyya-

hın üzerinde durdukları konular arasında yer almaktadır. Meryem Ana (Sümela) Manastırı, Kızlar Manastırı, St. Anna (Küçük Ayvasıl) Kilisesi ve Akçaabat St. Michael Kilisesi (Ortamahalle Müzesi) yazılı eserlerde sık sık yer bulmuştur. Trabzon'dan sonra en fazla Tokat ve Amasya şehirlerindeki cami ve diğer dinî yapılara yer verilmiştir. Tokat'ta Garipler Camii, Takyeciler Camii, Yağıbasan Medresesi, Ali Paşa Camii; Amasya'da Sultan II. Bayezid Camii, Gökmedrese, Amasya Darüşşifası ön plana çıkmıştır. Ayrıca Sinop Balatlar Kilisesi ile Alâeddin Camii, Lâdik Avcı Sultan Mehmet Camii, Çorum Ulu Camii, Bayburt Varzahan Kiliseleri yazılı eserlerde yer bulmuştur. Bu yapılar haricinde başka dinî mimari unsurlarına değinilmiş olsa da söz konusu yapıların mimari ve süsleme özellikleri hakkında bilgi paylaşımında bulunulmamıştır.

Çok sayıda seyyah, Bizans döneminde inşa edilen yapıların günümüze kadar genel özelliklerini yitirmeden ve sağlam olarak günümüze kadar gelebilmesini, İslâm fethinden sonra yapıların camiye çevrilmesine bağlamaktadırlar. Yapıların işlevliğini devam ettirmesinin tarihi yapıların korunması açısından faydalı olduğunu ve yürütülen politikanın doğruluğunu göstermektedir.



Şekil 1: Trabzon Ayasofya Camii Güneydoğu Cephe Çizimi (Texier and Pullan, Byzantine Architecture)



Şekil 2: Trabzon Ayasofya Camii Güney Cephenin Günümüzdeki Görünümü (Kaynak: Müslüm Aydın)



Şekil 3: Trabzon Ayasofya Camii Batı Cephe Cizimi (Kaynak: Müslüm Aydın)



Şekil 4: Ortahisar Fatih Büyük Camii Cephe Çizimi (Texier and Pullan, Byzantine Architecture)



Şekil 5: Trabzon Ortahisar Fatih Büyük Camii'nin Günümüzdeki Görünümü (Kaynak: Müslüm Aydın)



Şekil 6: Trabzon Yeni Cuma Camii'nin Günümüzdeki Görünümü (Kaynak: Müslüm Aydın)



Şekil 7: Gülbahar Hatun Camii'nin Günümüzdeki Görünümü (Kaynak: Müslüm Aydın)



Şekil 8: Ayasofya Camii'nin İç Görünümü (Lynch, Armenia, Travels and Studies)



Şekil 9: Tokat Takyeciler Camii, Yağıbasan Medresesi ve Arastalı Bedesten, 1864 (Lennep, Travels in Little-Known Parts of Asia Minor, 218)



Şekil 10: Takyeciler Camii, Yağıbasan Medresesi ve Arastalı Bedesten'in de bulunduğu günümüz görünümü (Kaynak: Müslüm Aydın)



Şekil 11: Lâdik Avcı Sultan Mehmet Camii'nin 1943 öncesi görünümünün çizimi (Kaynak: Müslüm Aydın)



Şekil 12: Lâdik Avcı Sultan Mehmet Camii günümüz görünümü (Kaynak: Müslüm Aydın)

Kaynakça

Ainsworth, William Francis. *Travels and Researches in Asia Minor, Mesopotamia, Chaldea, and Armenia*. London: y.y., 1842.

Anonymous. *The Land of Ararat or up the Roof of the World*. London: y.y., 1893.

Badger, George Percy. *The Nestorians and Their Rituals: with the Narrative of a Mission to Mesopotamia and Coordistan in 1842-44*. London: y.y., 1852.

Bayraktar, Mehmet Sami. *Samsun'da Türk Devri Mimarisi*. Samsun: Canik Belediyesi Kültür Yayınları, 2016.

Brant, James. "Journey Through a Part of Armenia and Asia Minor, in the Year 1835". *Journal of the Royal Geographical Society of London* 6 (1836), 187-223.

Curzon, Robert. *Armenia; a Year at Erzeroum and on the Frontiers of Russia, Turkey and Persia*. London: y.y., 1854.

Cunynghame, Arthur Thurlow. *Travels Eastern and on the Caspian and Black Sea Especially in Daghestan on the Frontiers of Persia and Turkey During Summer of 1871*. London: y.y., 1872.

Guarracino, M. Frederick. "Notes of an Excursion from Batum to Artvin". *Journal of the Royal Geographical Society of London* 15 (1845), 296-305.

Hamilton, William J. *Küçük Asya*. ed. Durmuş Ersun ve Erdinç Buruldağ. çev. Kasım Toraman. Ankara: Midas Kitap, 2013.

Hunter, Dulany. "The Princess of Trebizond". *Cosmopolitan* 28 (1899), 15-24.

İbn Battûta Tancî. *İbn Battûta Seyahatnâmesi.* çev. A. Sait Aykut. 2 Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

Katip Çelebi. *Cihânnümâ*. çev. Füsun Savcı. İstanbul: Boyut Yayınları, 2008.

Kinneir, John M. *Journey Through Asia Minor. Armenia and Koordistan.* London: John Murray Press, 1818.

Layard, Austen Henry. *Discoveries in the Ruins of Nineveh and Babylon; with Travels in Armenia, Kurdistan and the Desert: Being The Result of a Second Experdition Undertaken for the Trustees of The Bristish Museum.* London: y.y., 1853.

Lynch, Henry F. B. *Armenia, Travels and Studies*. London: y.y., 1901.

Lennep, Henry John Van. *Travels in Little-Known Parts of Asia Minor.* 2 Cilt. London: y.y., 1870.

Morier, James. *Persia, Armenia, and Asia Minor, to Constantinople, in the Years 1808 and 1809*. Philadelphia: y.y., 1816.

Mounsey, Augustus Henry. *Journey Through the Caucausus and the İnterior of Persia.* London: y.y., 1872.

Ouseley, William. *Travels in Various Countries of the East More Particularly Persia*. 3 Cilt. London: y.y., 1823.

Porter, Robert K. *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia, During the Years 1817, 1818,1819 and 1820.* 2 Cilt. London: Printer for Longman vd., 1822.

Pococke, Richard. *A Description of the East, and Some Other Countries*. ed. W. Bowyer. 2 Cilt. London: 1745.

Smith, Eli and H.G.O. Dwight. *Missionary Researches in Armenia Including a Journey Through Asia Minor and into Gorgia and Persia with A Visit to the Nestorian and Chaldean Christians of Oormiah and Salmas*. eds. George Wightman and Paternoster Row. London: 1834.

Smyth, Warington W. *A Year with the Turks, or Sketches of Travel in the European and Asiatic Dominions of the Sultan.* New York: y.y., 1854.

Stuart, Charles. *Journal of a Residence in Northern Persia and the Adjacent Provinces of Turkey*. London: y.y., 1854.

Texier, Charles and R. Popplewell Pullan. *Byzantine Architecture: Illustrated by Examples of Edifices Erected in the East During the Earliest Ages of Christianity*. London: y.y., 1864.

Tozer, Henry Fanshawe. *Armenia and Eastern Asia Minor*. London: y.y., 1881.

Walpole, Frederick. *The Ansayrii and the Assassins With Travels in the Further East in 1850 to 1851, İncluding a Visit to Nineveh.* 2 Cilt. London: y.y., 1851.

Wilkinson, C. *A Tour Through Asia Minor and the Greek Islands*. London: y.y., 1806.

Wolff, Joseph. *Narrative of a Mission to Bokhara in the Years 1843-1845. To Ascertain the Fate of Colonel Stoddart and Captain Conolly*. London: y.y., 1846.

ANKARA HACI MÛSÂ CAMİİ MİMARİ ELEMANLARINDA BULUNAN TEZYİNATLARIN GELENEKSEL TÜRK SÜSLEME SANATLARI AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

FATMA KÖSE[1] - İHSAN TOKTAŞ[2]

Özet

Ankara Altındağ Belediyesi'ne bağlı Hacettepe mahallesi sınırları içerisinde bulunan Hacı Mûsâ Camii, birçok kaynağa göre 15. yüzyıla, bazı araştırmacılara göre ise 17-18. yüzyıllara ait olduğu öne sürülen bir camidir. Daha önceleri kayıtlarda mescid olarak anılan caminin sülüs yazı ile yazılmış yapım kitâbesinde caminin Hacı Mûsâ oğlu Seyfeddin tarafından yaptırıldığı yazılmıştır. Hicri olarak yapım yılı yazan kitâbe ise caminin 15. yüzyıla ait olduğunu netleştirir. Birkaç kez onarım geçiren camiye, bu onarımlar sonucunda bazı mimari eklemeler yapılmıştır. Hem bu sonradan yapılan eklemeler hem de caminin orijinal yapım yılından kalan diğer süslemeler camiye eşsiz bir karakter kazandırmıştır. Caminin mimari elemanlarında yer alan bazı süslemeler dönemin diğer cami/mescidleriyle benzerlik göstermektedir. Camide bulunan diğer süslemelerde ise Ankara'da yapıldığı dönem veya sonrasında görülmeyen özgünlükte tezyinat unsurları bulunmaktadır. Özellikle caminin ana giriş kapısı, mihrabı ve minberinde bulunan tezyini unsurlar bunlardan bazılarıdır. Cami daha çok klasik döneme işaret eden süslemelere ve bezemelere sahiptir. Diğer yandan cami, minberinde yer alan birbirinden farklı İslâmî geometrik desenler ile kendine özgü karakterini sergiler. Bu çalış-

1 Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Ankara Türkiye. ORCID: 0000-0001-5705-0971

2 Doç. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, Ankara Türkiye, ihsantoktas@aybu.edu.tr., https://orcid.org/0000-0002-4371-1836

ma, Ankara Hacı Mûsâ Camii mimari elemanlarında bulunan tezyinatları geleneksel Türk süsleme sanatları açısından değerlendirecektir.
Anahtar Kelimeler: Süsleme, Tezyinat, Ankara, Hacı Mûsâ, Camii

EVALUATION OF THE ORNAMENTS IN THE ARCHITECTURAL ELEMENTS OF ANKARA HACI MÛSÂ MOSQUE IN TERMS OF TRADITIONAL TURKISH DECORATIVE ARTS

Abstract
Hacı Musa Mosque is located within the borders of the Hacettepe Neighborhood of Altındağ Municipality in Ankara. It is a mosque claimed to date back to the 15th century according to many sources, but according to some researchers, it is dated to the 17th-18th century. In the construction inscription written in the thuluth script of the mosque, which was previously referred to as a masjid in the records, it was written that Seyfeddin, the son of Hacı Musa, built the mosque. The inscription, which shows the year of construction in Hijri, clarifies that the mosque dates back to the 15th century. The mosque has undergone repairs several times, and some architectural additions have been made due to these repairs. These later additions and other decorations from the mosque's original construction year have given the mosque a unique character. Some decorations on the architectural elements of the mosque are similar to other mosques/masjids of the period. Other decorations in the mosque contain original decoration elements that were not seen in Ankara during or after the period it was built. Some of these are particularly the decorative elements on the main entrance door, mihrab, and pulpit of the mosque. The mosque has ornaments and decorations that mostly point to the classical period. On the other hand, the mosque displays its unique character with different Islamic geometric patterns on its pulpit. This study will evaluate the decorations on the architectural elements of Ankara Hacı Musa Mosque in terms of traditional Turkish decorative arts.
Keywords: Ornament, Decoration, Ankara, Hacı Musa, Mosque

Giriş

Ankara'nın merkezinde bulunan Hacı Mûsâ Camii Ankara'da bulunan en eski mescidlerden biridir. Caminin kitâbesinde bu mescidin Hacı Mûsâ oğlu Seyfeddin tarafından 1421'de yapıldığı yazılıdır. Yapıldığı dönemde mescid olarak adlandırılsa da günümüzde cami olarak anılmaktadır. İnşâ edildiği dönem Anadolu Selçuklu Devleti sonrası ve Osmanlı Devleti kuruluş dönemine rastladığından iki ayrı döneme ait özellikler barındırmaktadır. Hacı Mûsâ Camii ilk yapıldığından bu zamana çeşitli onarımlar da geçirdiği için mescidin belli bölümlerinin değişiklik göste-

rerek 17. yüzyıl mimari ve tezyinat unsurları taşıdığı tespit edilmiştir. Böylece hem yapıldığı dönemin hem de sonraki dönemlerin izlerini taşıyan eşsiz bir cami olma özelliği taşımaktadır. Bu çalışma, Hacı Mûsâ Camii'nin iç mekândaki mimari elemanlarda yer alan tezyinatların geleneksel Türk süsleme sanatları açısından değerlendirecek ve her bir tezyinatın stil ve üsluplarını tespit edecektir.

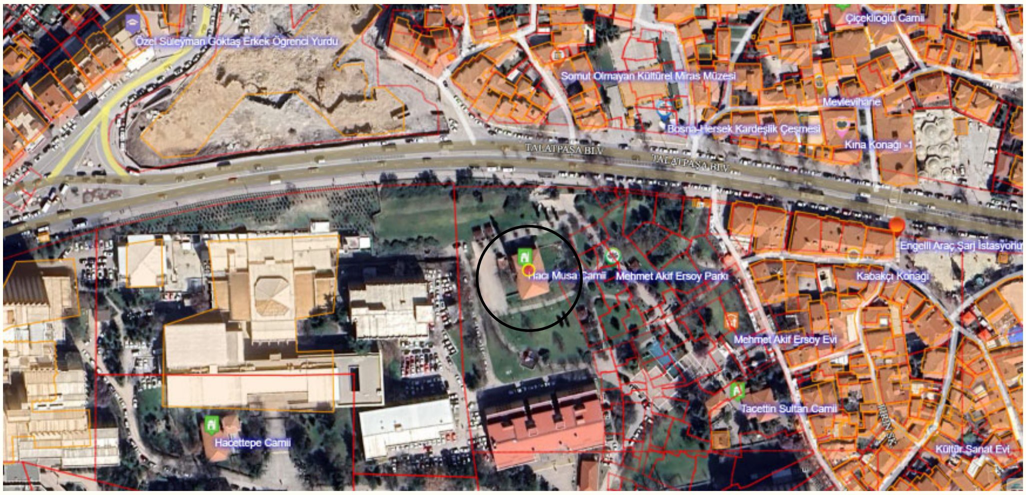
Çalışma için öncelikle var olan kaynaklardan kaynakça taraması yapılmıştır. Yapılan tarama sonucu elde edilen kaynaklara bakıldığında daha önce yapılmış çalışmaların hiçbirinde caminin sahip olduğu süslemeler ile ilgili bilgilere veya çizimlere rastlanmamıştır. Bu nedenle yapılacak çalışma için öncelikle yerinde güncel bir tespit yapma gerekliliği doğmuştur. Sonuç olarak Ankara Hacı Mûsâ Camii mimari elemanlarında yer alan tezyinatların stil ve üslûplarını tespit etmek ve değerlendirmek amacıyla yerinde fotoğraf çekme ve ölçüm yapma yöntemleri kullanılmıştır.

1. Hacı Mûsâ Camii Tarihçesi

Günümüzde Altındağ Belediyesi'ne bağlı Hacettepe mahallesi sınırları içerisinde bulunan Hacı Mûsâ Camii, Talatpaşa Bulvarı'nın güneyinde, Mehmet Akif Ersoy Parkı'nın batısında, Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi Kampüsü'nün ise güney-doğusunda bulunmaktadır. Mehmet Akif Ersoy Parkı'nın devamında Hacettepe Üniversitesi'ne ulaşan parkın devamı içinde Talatpaşa Bulvarı'na bakan cephesinden camiye giriş sağlanmaktadır.



Şekil 1: Hacı Mûsâ Camii'nin Hacettepe Mahallesi İçindeki Konumu
(Kaynak: AB, Kent Bilgi Sistemi, https://cbs.altindag.bel.tr)



Şekil 2: Hacı Mûsâ Camii'nin Çevre Yapılarla İlişkisi Ve Park İçindeki Konumu (Kaynak: AB, Kent Bilgi Sistemi, https://cbs.altindag.bel.tr)

Hacı Mûsâ Camii'nin yapılış tarihine baktığımızda birçok kaynakta 15. yüzyıla tarihlendiğini görmekteyiz.[3] Bunun nedeni yapılış tarihinin kesin olarak tespit edilememesidir. Diğer yandan Gönül Öney, caminin 15. yüzyılda inşâ edildiğine katılmaz ve caminin kitâbesinin daha eski bir yapıdan alınarak buraya yerleştirildiğini iddia eder ve yapının 17-18. yüzyıllara ait olduğunu öne sürer. Eyice'ye göre camide bulunan klasik döneme işaret eden ayrıntı ve süslemeler dolayısıyla bu görüşün doğru olması mümkün değildir.[4]

Hacı Mûsâ Camii'nin giriş kapısında iki kitâbe bulunmaktadır. Kapının üstünde bulunan caminin yapım kitâbesidir. Sülüs yazı ile yazılmış yapım kitâbesinde caminin Hacı Mûsâ oğlu Seyfeddin tarafından yaptırıldığı ve hicri olarak yapım yılı yazmaktadır. Kitâbede yazan tarihin araştırmacılar tarafından farklı şekillerde okunması yapım yılının net olarak tespit edilememesine neden olmuştur. Bu kitâbede yer alan tarihi Ernest Mamboury ve Mübârek Galib 825/1422, İbrahim Hakkı Konyalı 895/1489-1490, H. Abdülkerim Erdoğan 835/1432, Gönül Öney ise 865/1460-1461 olarak okumuştur.[5] Bu bilgiler ışığında her ne kadar kitâbedeki ta-

---

3 Abdülkerim Erdoğan vd., *Ankara Tarihi ve Kültürü Dizisi: 2- Osmanlı'da Ankara* (Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi, 2007), 158.

4 Semavi Eyice, "Hacı Mûsâ Camii", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996), 14/491-492.

5 Ernest Mamboury, *Ankara Gezi Rehberi* (Ankara: A.Ü. Ankamer, 2014), 230; Erdoğan Abdülke-

rih net olarak tespit edilemese de caminin 15. yüzyıla ait olduğu açıklık kazanmaktadır.

Hacı Mûsâ Camii 1530 tarihli tahrir defterine "Hacı Mûsâ Mescidi" diye kaydedilmiştir.[6] Yine 1522 ve 1571 tarihlerinde de ismi 'Mescid-i Hacı Mûsâ' şeklinde geçmektedir. 1571 tarihli defterde mescide bağlı bir vakıf kaydı olduğu da görülmektedir.[7]

Hacı Mûsâ Camii ile ilgili ulaşılan bütün kaynaklar tarandığı hâlde caminin mimarının kim olduğu bilgisi edinilememiştir.

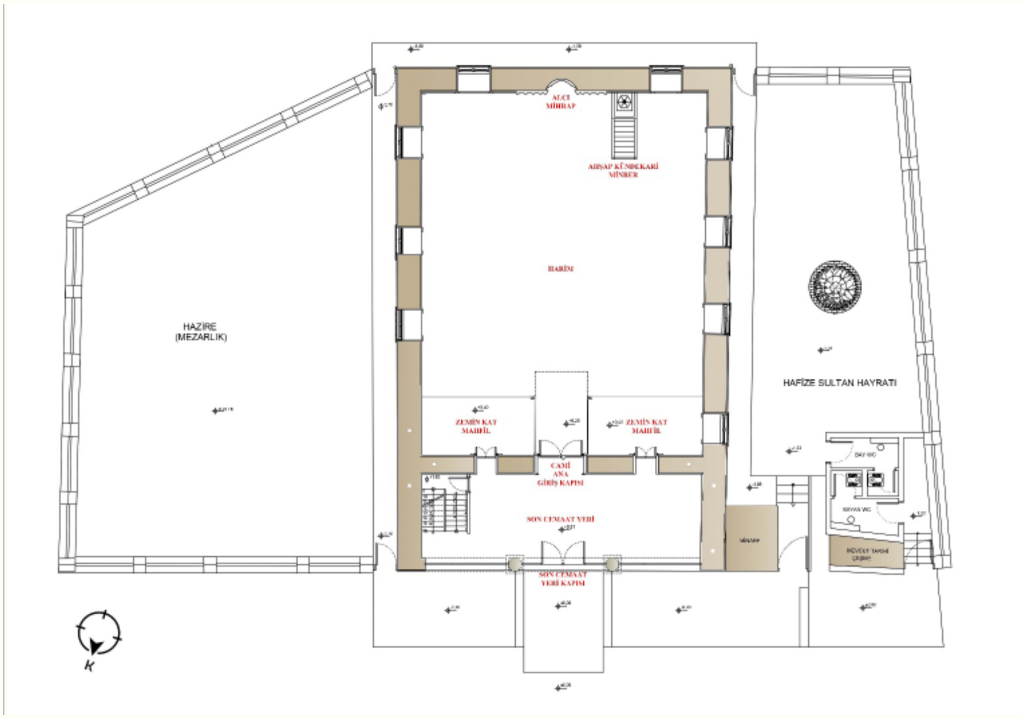
2. Mimari Elemanlarda Yer Alan Tezyinatlar

Hacı Mûsâ Camii'nin planına bakıldığında uzunlamasına dikdörtgen plana sahip olduğu görülmektedir. Cami'nin giriş katı planına bakacak olursak, kıble duvarının güneydoğu yönünde yer aldığını görürüz. Bu duvarda alçı mihrap ve hemen sağında ahşap kündekâri minber yer almaktadır. Mihrap ve minberin yanında 2 pencere bulunur. Zemin katta doğu cephesinde 3 batı cephesinde ise 4 pencere caminin ışık ihtiyacını karşılamak amacıyla kullanılmaktadır. Pencerelerin hepsinin çevresinde yer alan pervazların üzeri süslemelerle bezelidir. Caminin kuzey kısmında ana harim mekânından yükseltilerek ayrılmış, giriş kapısının sağı ve solunda yer alan 2 mahfil vardır. Camiyi son cemaat yerinden harim mekânına bağlayan ana kapısı kuzeyde tam ortada yer alır. Kapı eşsiz bir oyma tekniğiyle bezenmiştir. Caminin son cemaat yerinin ise ikiye bölündüğü görülmektedir. Sağdaki (cami konumuna göre batıdaki) kısımda imam odası, soldaki (doğudaki) kısımda ise kadınlar mahfiline çıkan ahşap merdiven yer almaktadır. Son cemaat yerinden caminin ana mekânı olan harime ahşap bir kapı ile girilir. Bu kapının iki yanında harime açılan 2 pencere yer almaktadır.

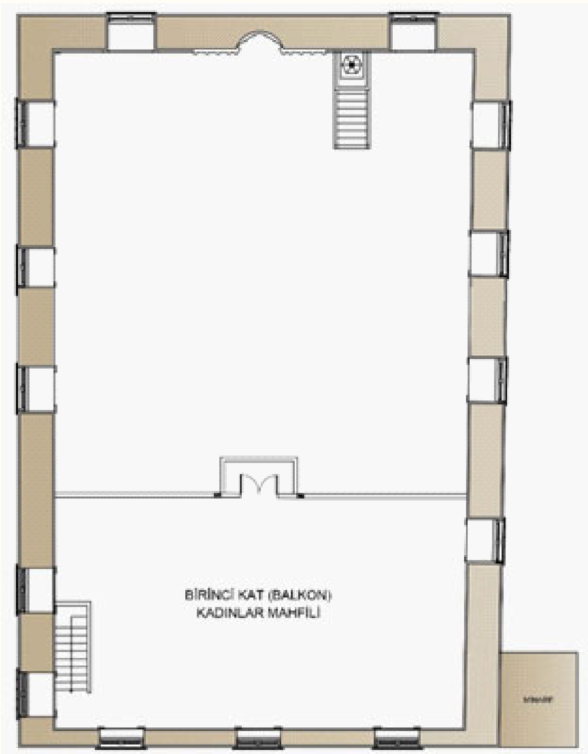
rim, *Altındağ'ın Manevi Coğrafyası* (Ankara: Altındağ Belediyesi Yayınları, 1998), 166; *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler* (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1972), 1/368-370; İbrahim Hakkı Konyalı, *Ankara Camileri* (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları,1978), 47-48; Mübârek Galib, *Ankara I: Umumi Bir Nazar - Kabristanlar, Mescidler, Camiler* (İstanbul : Matbaa-i Âmire, 1341), 32-33; Mübârek Galib, *Ankara II: Kitâbeler* (İstanbul: Devlet Matbaası, 1928), 24; Gönül Öney, *Ankara'da Türk Devri Dini ve Sosyal Yapıları* (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1971), 70-72; Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı* 3 (1970), 141-142.

[6] *438 Numaralı Muhasebe-i Vilayet-i Anadolu Defteri (937/1530)* (Ankara: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Yayınları, 1993), 1/360.

[7] Güray Kırpık vd., *Şehr-i Kadim Ankara* (Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi, 2015), 3/275.



Şekil 3: Hacı Mûsâ Camii Zemin Kat Planı



Şekil 4: Hacı Mûsâ Camii Birinci Kat Planı

Kadınlar mahfili caminin kuzey cephesinden başlayarak zemin kat mahfillerinin üzerinde yer alan balkon çıkmasının sınırına kadar uzanır. Tek bir ana mekândan oluşur. 6 pencere bu alanı aydınlatmak için kullanılmaktadır. Pencerelerin kenarını çevreleyen pervazlarda süslemeler mevcuttur. Kadınlar mahfili harim mekânından ahşap kafeslerle ayrılmaktadır. Balkon dikmelerini tavana bağlayan noktada yer alan L şeklindeki ahşap alınlıklarda da süslemeler yer almaktadır. Kadınlar mahfilinde yer alan ahşap tavandaki tezyinat caminin ana harim mekânındaki süslemelerle uyumludur.

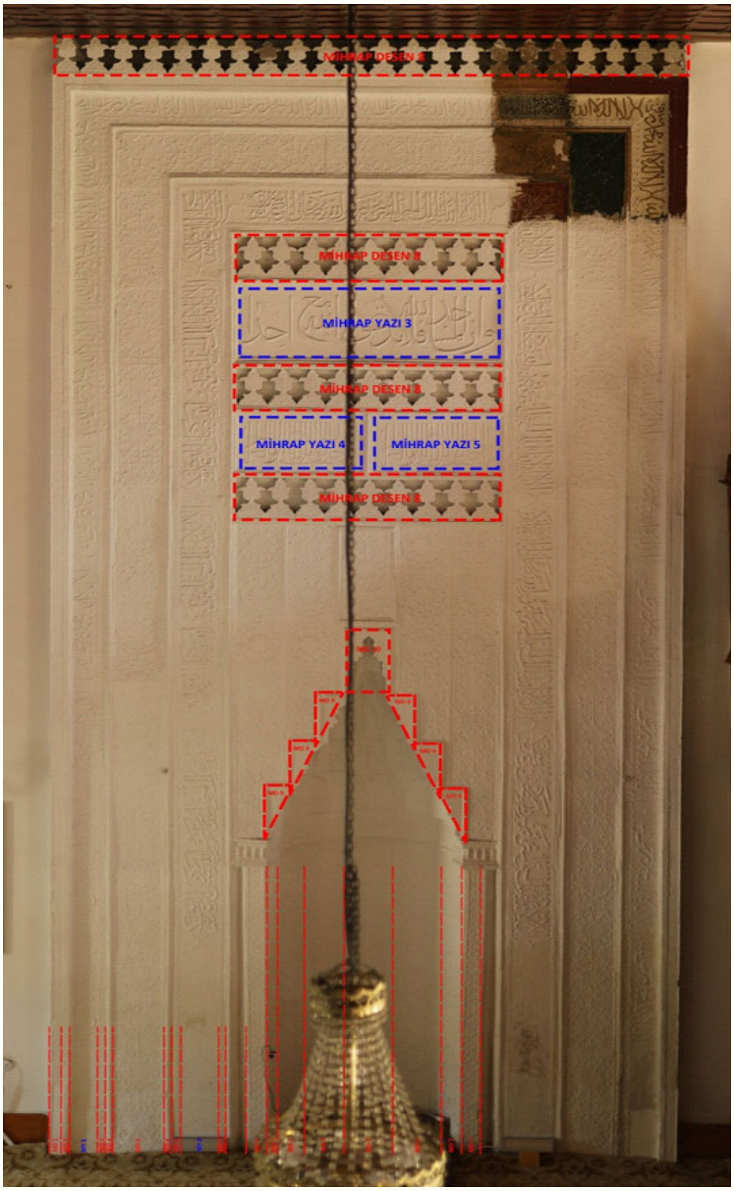
Hacı Mûsâ Camii'nin sahip olduğu mimari özelliklerden kısaca bahsettikten sonra, bu mimari elemanlar üzerinde yer alan tezyinatı geleneksel Türk süsleme sanatları açısından değerlendireceğiz.

2.1. Mihrap

Hacı Mûsâ Camii yapıldığı dönemin karakterine uygun şekilde alçı bir mihraba sahiptir. Mihrabın mevcut her alanı çeşitli süslemeler ile doldurulmuştur. Genel olarak bakıldığında üç sıra bordür, bir mukarnaslı mihrap nişi ve mihrap nişinin üzerinde yer alan iki sıra sülüs yazıdan oluştuğu görülmektedir. Mihrabın ahşap tavanla bağlanıp sona erdiği tepe noktasında ise sıra halinde tepelikler bulunmaktadır. Detaylı bakıldığında ise bu alçı süslemede daha fazla süsleme unsurunun ve kompozisyonların yer aldığı görülmektedir. Şimdi sırasıyla bunlara değinilecektir.

Öncelikle 3 sıra halinde algılanan bordürlerin her birinde değişiklik gösteren desenlerin varlığından bahsedebiliriz. Buradaki desenleri "Mihrap Deseni (MD)", yazıları ise "Mihrap Yazı (MY)" şeklinde adlandırıp devam eden numaralarla gösterdik. Buna göre mihrapta yer alan desenleri geleneksel Türk süsleme sanatları açısından değerlendirdiğimizde sırasıyla şu unsurları görürüz: MD 1- İslâmî Geometrik Desen Yıldız Motifi, MD 2-S şeklinde Zencirek Motifi, MD 3- İkili Rûmî Zencirek Motifi, MD 4- Burma Zencirek Motifi, MD 5- İslâmî Geometrik Desen Yıldız Motifi, MD 6- Üçgen Zencirek Motifi, MD 7- Altı İpli Rûmî Zencirek Motifi, MD 8- Çiçek Desenli Tepelik, MD 9- L Şeklindeki Alınlıkta Penç Motifi.

Mihrapta yer alan bütün yazıları geleneksel Türk süsleme sanatları açısından değerlendirdiğimizde ise Celi Sülüs üslubunda yazıldığını görmekteyiz.



Şekil 5: Hacı Mûsâ Camii Mihrabı

2.2. Minber

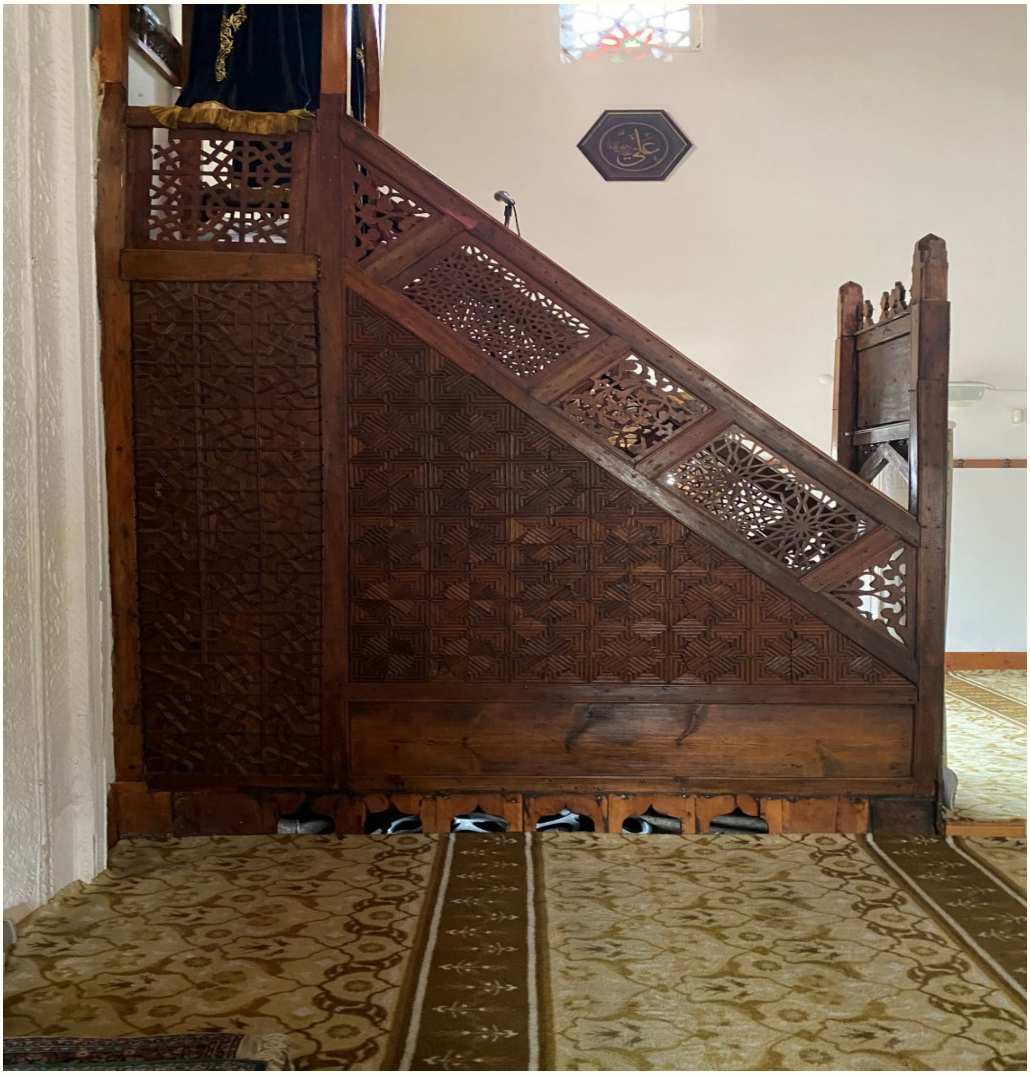
Hacı Mûsâ Camii'nin minberi ahşaptan yapılmış olup, yapıldığı döneme ait orijinal karaktere sahiptir. Kapı üzerinde sülüs harflerle kelime-i tevhid yazılmıştır ve kenarındaki bordür rûmî kalem işi süsleme ile bezenmiştir. Yan aynalıkları ve şerefe altında geometrik desenler vardır. Korkuluklarında ise geometrik ve rûmî desenler yer alır. Batı tarafındaki süpürgelik/pabuçluk kısmında yıldız desenli geometrik süslemeler yer alır, doğu tarafı ise boş bırakılmıştır. Külahında yıldız desenli süslemeler mevcuttur.



Şekil 6: Hacı Mûsâ Camii Minberi



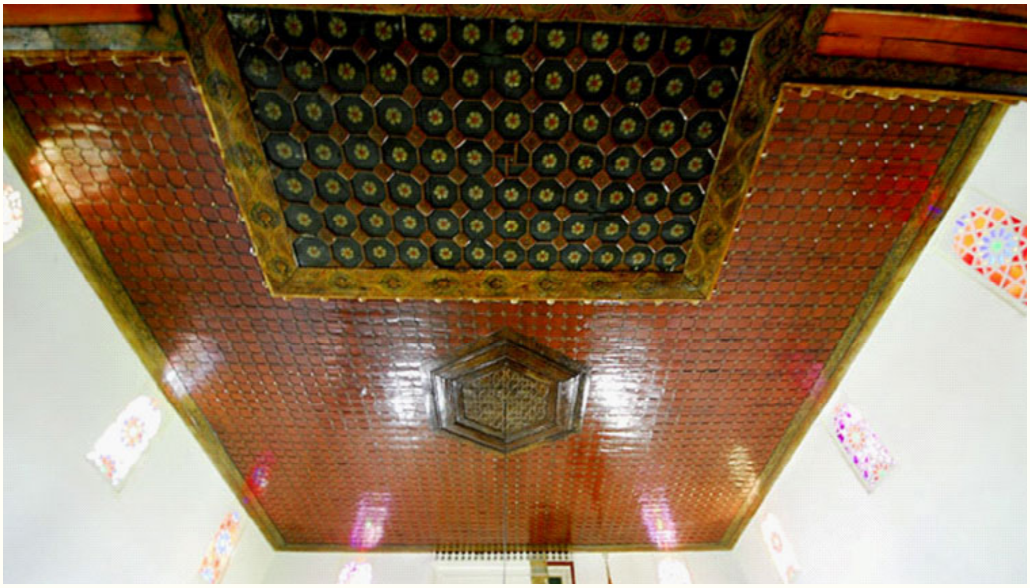
Şekil 7: Hacı Mûsâ Camii Minberi Batı Yönündeki Süslemeler



Şekil 8: Hacı Mûsâ Camii Minberi Doğu Yönündeki Süslemeler

2.3. Tavan1

Hacı Mûsâ Camii'nin harim mekânını örten tavanının tamamı ahşap malzemeden yapılmıştır. Bütün tavan ahşap çıtalarla karelere bölünmüştür. Karelerin kesiştiği noktalarda eşkenar dörtgen plakalar üzerine çiçek motifi işlenmiştir. Tavanın kenarlarını içi kalem işi nakışlarla süslenmiş 2 sıra bordür çevrelemektedir. Bordürlerdeki süslemelerin tezhip sanatındaki bitkisel (hatayi, penç, yaprak vb.) ve hayvansal motiflerden (rûmî) oluştuğu görülmektedir.

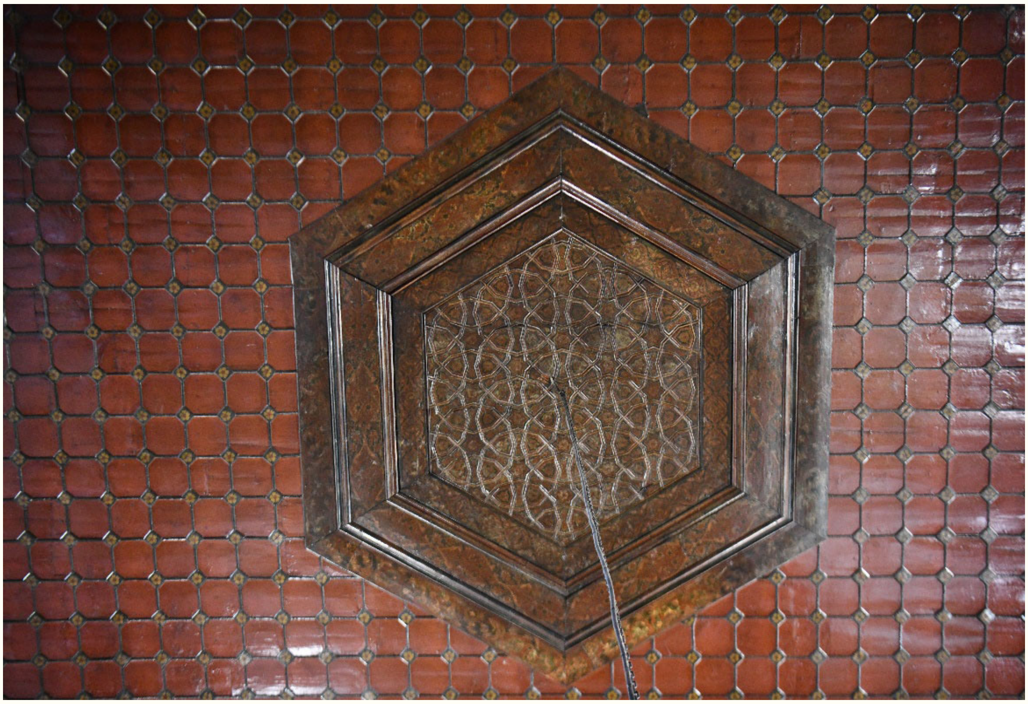


Şekil 9: Hacı Mûsâ Camii Harim Tavanı (Kaynak: Mustafa Cambaz)



Şekil 10: Hacı Mûsâ Camii Harim Tavanı İkili Bordür Desenleri ve Kare Bölmeler-Eşkenar Dörtgen Plakalar Üzerine Çiçek Desenleri

Cami avizesinin asılı olduğu tavanın merkezinde, 3 sıra bordürle çerçevelenmiş altıgen şeklinde bir tavan göbeği vardır. Bordürlerdeki desenler silik olsa da kalem işi nakışların olduğu okunabilmektedir. 3 sıra bordürün ortasında kalan kısımda ise geometrik bir desen yer alır. Geometrik desenin içinde yine kalem işi süslemeler olduğu görülür.



Şekil 11: Hacı Mûsâ Camii Harim Tavanı Göbeğinde Yer Alan Geometrik Desen ve 3 Sıra Kalem İşi Bordürler



Şekil 12: Hacı Mûsâ Camii Zemin Kat Mahfil Tavan Desenleri

Harimle bağlantılı olan zemin kat mahfillerinin tavanları yine ahşap malzemeden yapılmıştır. Buradaki tezyinat tekrar eden şekilde çeşitli geometrik desenler ve onların etrafındaki kalem işi bordürlerden oluşmaktadır. Yine zemin kat mahfillerinden çıkma yapan balkon çıkması altında da harim tavanındaki kare formlu tezyinatla benzerlik göstermektedir.

2.4. Pencere

Hacı Mûsâ Camii harim mekânını aydınlatan ve dışarıya açılan 9 zemin katı penceresi ile harim mekânını son cemaat yerine bağlayan 2 zemin katı penceresi bulunmaktadır. Bu pencereler tamamen ahşap malzemeden yapılmıştır. İç mekânda pencere yüzeylerini kapatan ahşap panjurlar bulunur. Pencerelerin etrafını çevreleyen ahşap pervazların üzerinde kalem işi süslemeler bulunur. Kalem işi süslemeler bitkisel motiflerin ve rûmî desenlerinin birim halinde tekrarlarından oluşmaktadır. Pencere alınlıklarında sülüs yazıyla "kelime-i tevhid" yer almaktadır. 9 zemin kat penceresindeki desenlerden bazıları tekrarlayarak devam etmektedir.

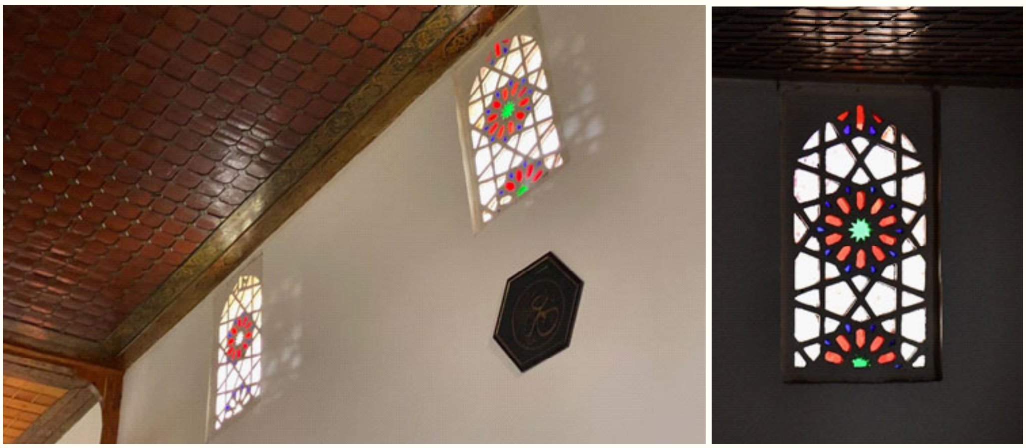


Şekil 13: Hacı Mûsâ Camii Zemin Kat Harim Pencereleri



Şekil 14: Hacı Mûsâ Camii Harim Mekânında Yer Alan Gül Pencereler

Birinci katta yer alan kadınlar mahfilini ise aydınlatan 6 pencere dış mekâna açılmaktadır. Pencereler ahşap malzemeden yapılmıştır. Merdiven yanında yer alan iki pencerede herhangi bir tezyinat bulunmamaktadır. Bu pencerelerin sonradan yapıldığı anlaşılmaktadır. Diğer 4 pencerede ise yine zemin kat pencerelerinde yer alan desenlerin aynıları bulunmaktadır. Harim mekânında ise birinci kat hizasında zemin kattaki pencerelerin hizasında gül pencereler vardır. Gül pencereler yıldız desenli geometrik desen ile bezenmiştir.



Şekil 15: Gül Pencerelerdeki Geometrik Desen

2.5. Kapı

Hacı Mûsâ Camii'nin harime açılan ahşap ana giriş kapısının yapının orijinal döneminden (15. yüzyıl) günümüze ulaştığı düşünülmektedir.[8] Öney kapı kanatlarının oyma tekniği ile yapılmış kaliteli bir işçiliğe sahip olduğunu söyler.[9] Eyice de aynı şekilde kapının Türk sanatının en muhteşem örneklerinden olduğunu belirtir.[10] Kapı kanatlarının üst kısmında kelime-i tevhid, alt kısmında ise Cin sûresi 18. âyet yazılmıştır.[11] Kanatların orta kısmında ise rûmîlerden oluşan kompozisyon oyma tekniği ile uygulanmıştır. Rûmîlerden oluşan bu kompozisyon Selçuklu dönemi özelliği göstermektedir.



Şekil 16: Hacı Mûsâ Camii Giriş Kapısı

8 İbrahim Yavuz İşçen, *Cumhuriyet Öncesi Ankara'da Cami ve Mescidler* (Ankara: Cadde Anafartalar Kuyumcuları, 2019), 78.

9 Gönül Öney, *Ankara'da Türk Devri Dini ve Sosyal Yapıları*, 70-71.

10 Eyice, "Hacı Mûsâ Camii", 14/491-492.

11 Kırpık vd., *Şehr-i Kadim Ankara*, 3/277.

Sonuç

Hacı Mûsâ Camii yapıldığı tarih itibariyle Ankara Kalesi içinde konut yerleşimleri arasında bulunan bir mahalle mescidi olarak inşâ edilmiştir. Günümüzde ise konumu ve çevresi ile etrafı dört bir yanda açık, her yerden rahatlıkla algılanabilen merkezi bir cami haline gelmiştir. Şüphesiz caminin etrafıyla geçirdiği bu dönüşüm onu daha da dikkat çeken bir konuma getirmiştir ve böylece insanların uğrak noktası haline gelmiştir. Geçirdiği restorasyonlar sonrası mevcut halini en iyi şekilde koruyarak şimdiki hâlinde kullanıma sunulmuştur.

Camiyle ilgili mevcut belgelerin ve çalışmaların sınırlı olması onunla ilgili sınırlı bilgiye ulaşmayı mecbur kılmıştır. Bu belgelerin arasında caminin eski fotoğrafları ve iç mekândaki tezyinat unsurlarının hiçbiri yer almamaktadır. Sadece caminin tarihi ve mimarisi ile ilgili belirli bilgiler bulunmaktadır. Dolayısıyla, caminin iç mekândaki mimari elemanlarında yer alan tezyinat unsurları günümüzdeki haliyle belgelenerek, yaptığımız bu çalışma ile hem bunlarla ilgili bir arşiv oluşturmak hem de bu tezyinatların değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Hacı Mûsâ Camii mimari elemanlarında bulunan tezyinatları geleneksel Türk süsleme sanatları açısından değerlendirdiğimizde görmekteyiz ki camide geleneksel Türk sanatlarında yer alan bütün motiflere rastlanmaktadır. Farklı malzemeler üzerine yapılan bu motifler için daha çok ahşap ve alçı tercih edilmiştir. Camideki ahşap mimari elemanlarda yer alan tezyinatlar dönemine göre ender bulunan örneklerdendir ve hala varlığını sürdürmektedir. Bazı süslemelerde yer yer renk solmaları ve bozulmalar görülse de desenler okunabilmektedir. Sonuç olarak Hacı Mûsâ Camii'ndeki tezyinatların geleneksel Türk süsleme sanatlarında yer alan bitkisel motifler (hatayi, penç, yaprak vb.), hayvansal motifler (rûmî), geometrik desenler ve sülüs hat yazılarından oluştuğunu söyleyebiliriz.

Kaynakça

438 Numaralı Muhasebe-i Vilayet-i Anadolu Defteri (937/1530)-I. Ankara: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Yayınları, 1993.

Erdoğan, Abdülkerim vd. *Ankara Tarihi ve Kültürü Dizisi: 2- Osmanlı'da Ankara.* Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi, 2007.

Erdoğan, Abdülkerim. *Altındağ'ın Manevi Coğrafyası*. Ankara: Altındağ Belediyesi Yayınları, 1998.

Eyice, Semavi. "Hacı Mûsâ Camii". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 14/491-492. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996.

İşçen, İbrahim Yavuz. *Cumhuriyet Öncesi Ankara'da Cami ve Mescidler*. Ankara: Cadde Anafartalar Kuyumcuları, 2019.

Kırpık, Güray vd. *Şehr-i Kadim Ankara.* 3 Cilt. Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi, 2015.

Konyalı, İbrahim Hakkı. *Ankara Camileri*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1978.

Mamboury, Ernest. *Ankara Gezi Rehberi*. Ankara: A.Ü. Ankamer, 2014.

Mübârek Galib. *Ankara I: Umumi Bir Nazar - Kabristanlar, Mescidler, Camiler*. İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1341.

Mübârek Galib. *Ankara II: Kitâbeler*. İstanbul: Devlet Matbaası, 1928.

Öney, Gönül. "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri". *Sanat Tarihi Yıllığı* 3 (1970), 141-142.

Öney, Gönül. *Ankara'da Türk Devri Dini ve Sosyal Yapıları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1971.

Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler. 4 Cilt. Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 1972.



DİJİTAL ORTAMDA ANKARA KONULU MİNYATÜR ÇİZİMİ ve KOMPOZİSYON TASARIMLARI ÜZERİNE DENEME

FATMA ALPARSLAN[1] - İHSAN TOKTAŞ[2]

Özet

Çizim, tasarım ve boyama süreci uzun zaman alan minyatür sanatında, gelişen teknolojiden yararlanmak isteyen sanatçılar dijital çizim programları ile bu zorluğu aşmak istemektedir. Bu amaçla minyatür sanatında dijital çizim programlarından AutoCAD'ten nasıl yararlanılabileceği araştırılmıştır. Bu çalışmada klasik bir minyatür kompozisyonda olduğu gibi önce konuyla ilgili araştırma yapılmış, tasarımda kullanılacak mimari yapılar seçilerek, minyatür üslubuna uygun çizimleri yapılmıştır. AutoCAD'le minyatür biçimi gözetilerek çizimleri yapılan yapılar; kimi zaman çizildikleri gibi kimi zaman da ufak değişikliklerle farklı yerlerde kullanılarak yeni kompozisyonlar elde edilmiştir. Çizimi ve kâğıda geçirilmesi dijital ortamda oluşturulan kompozisyonlar; zemin boyama, tahrir ve noktalama safhaları el işçiliği ile tamamlanmak üzere hazır hale getirilmiştir. Çalışmanın sonucunda, AutoCAD'in canlı figür dışındaki çizimlerde başarılı olduğu, bu nedenle daha çok şehir minyatürlerinde tercih edilebileceği deneyimlenmiştir. AutoCAD'le

[1] Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Ankara Türkiye, ftmalparslan61@gmail.com, https://orcid.org/0009-0006-7720-8792

[2] Doç. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, Ankara Türkiye, ihsantoktas@aybu.edu.tr., https://orcid.org/0000-0002-4371-1836

minyatür çiziminin, kompozisyon tasarımının ve boyanacak zemine geçirme sürecinin sanatçıya azımsanmayacak bir zaman kazandırdığı görülmüştür. Ayrıca çizimlerin düzgünlüğünün ve arşivlenerek farklı kompozisyonlar için hazır olmasının, sanatçının üretme hızını arttıracağı tespit edilmiştir.
Anahtar Kelimeler: Dijital Sanat, Minyatür, Dijital Minyatür Çizimi, Ankara Minyatürü

ESSAY ON MINIATURE DRAWING AND COMPOSITION DESIGNS THEMED ANKARA IN DIGITAL ENVIRONMENT

Abstract
Artists who want to benefit from the developing technology in miniature art, which takes a long time to draw, design and paint, want to overcome this difficulty with drawing programs. For this purpose, it was investigated how AutoCAD, a digital drawing program, could be used in miniature art. In this study, as in a classical miniature work, first literary research was conducted on the subject, the structures to be used in the composition design were selected, and drawings were made in accordance with the miniature style. Different compositions were obtained by using the structures drawn with AutoCAD in miniature style, sometimes as they were drawn, sometimes with minor changes, in different places. While drawings and transferring of compositions onto paper were done digitally, the ground painting, contouring and stiplling stages were done by hand. As a result of the study, it was experienced that AutoCAD is successful in drawings for inanimate figures, and therefore can be preferred more in city miniatures. It has been observed that with AutoCAD, miniature drawing, composition design and the process of transferring design to the surface to be painted, would save the artist a considerable amount of time. In addition, it has been determined that the neatness of the drawings and the possibility of archiving and therefore availability for different compositions will increase the artist's production speed
Keywords: Digital Art, Miniature, Digital Miniature Drawing, Ankara Miniature

Giriş

Bir minyatür eserin ortaya çıkışı; eskiz kâğıdına çizimi, düzeltmeleri, nesnelerin formlarının bozulmadan boyanacak kâğıda muntazam geçirilmesi ile başlar ve minyatür sanatının inceliğini gösteren tahrirlerin düzgünlüğü ile devam eder. Bu çalışmada; geleneksel metotta el ile yapılan ve uzun zaman alan bu aşamaların bir kısmı dijital çizim programlarından AutoCAD'le çalışılmıştır. Konu olarak Ankara seçilmiş; tarihi ve mimari özelliği olan yapılar minyatür biçimiyle çizilmiştir. Elde edilen çizim-

lerle farklı Ankara kompozisyonları oluşturulmuştur. Çalışmada ayrıca çizimleri yapılan yapılar üzerinden sanatçıların çalışma metotları ve minyatürün biçimi hakkında bilgi verilirken, AutoCAD'in minyatür sanatına katkıları değerlendirilmiştir.

1. Minyatürün Biçimi

Kendine has biçim ve teknikleri olan minyatür, ortaya çıkış şekliyle duvar ve kitaplarda görülen iki boyutlu bir yüzey sanatıdır. Minyatür bir resmi natüralist üsluptaki resimlerden ilk bakışta ayıran unsur, ona biçim özelliği olarak yerleşmiş olan ışık-gölge kuralına uyulmamasıdır. Minyatürün bu biçim özelliği İslâm'ın farklı sebeplerle resim sanatına etkisi olarak yorumlanmış ve İslâm resim sanatı olarak nitelendirilmesi sonucunu doğurmuştur. 9. yüzyılda halifeliğin başkenti olan Bağdat'ta antik kaynaklı bilimsel kitap tercümeleriyle birlikte kitapları resimleme geleneğinin başlaması bu nitelemede etkili olmuştur. Bu dönemde tercüme edilen kitaplardaki natüralist resimler soyutlaştırılarak kopya edilmiş ve İslâm resim geleneği bu şekilde başlamıştır.[3] Kitaplarda anlatılan hikâye, olay ya da bilgiyi açıklamak için ihtiyaç duyulan resimler bazen bir eser için özel olarak üretilmiş bazen de metin için daha önce yapılan resimler kopya edilerek tercüme kitaba aktarılmıştır. Tercüme edilen bilimsel kitaplarla birlikte, halk arasında anlatılan hikâye, şiir gibi konularda üretilen resimli kitapların da ortaya çıkan zengin sınıfın siparişleriyle çoğaldığı ve Bağdat'ta yüzden fazla kitapçının olduğu Alman sanat tarihçi ve müzeci Ernest Kühnel'in kayıtlarında yer almaktadır.[4]

İsmet Binark, minyatürü figürlerin birbirini kapatmadığı ve önemlerine göre büyük çizildiği, manzarada uzaklığın renk ve boy dikkate alınmadan en ince ayrıntısına kadar gösterildiği, renklerin gölge ve ışık kuralına uyarak çizilmediği resim olarak tanımlar.[5] Aynı özellikleri günümüz minyatür sanatçısı Ruhi Konak şu ifadelerle teyit etmektedir:

"Natüralist üslupta bir resim veya doğanın kendisi izlendiği zaman, yatay eksende ilerleyen nesnelerden en önde olanı, en yakında ve en büyük; en arkada olanı ise en uzakta ve en küçük olarak karşımıza çıkar. Ayrıca yakında olan nesneler uzaktakilere göre daha net durumda algılanırlar. Oysa minyatür kompozisyonunda derin-

---

3 Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı* (İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2012), 16.

4 Ernest Kühnel, *Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür*, çev. S. K. Yetkin- M. Özgü (Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1952), 20.

5 İsmet Binark, "Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı", *Vakıflar Dergisi* 12 (1978), 271-289.

liğin dikey eksende gelişmesi, en öndeki nesnenin en altta; en arkadaki nesnenin ise en üstte resmedilmesine neden olur."[6]

Minyatürde nesneler cepheden, profilden, çapraz açılardan veya kuşbakışı görünüşleriyle çizilebilir. Yine bir nesne aynı anda farklı açılardan elde edilen görüntüsüyle tasvir edilebilir. Mimari yapıların dışardan bakıldığında görünmeyen iç bölümleri, iç duvarlar ve zemin, cepheden görünen dış duvar ile aynı düzlemde gösterilebilir. Çevresinde bulunan doğa unsurları ya da figürler yapıya nispetle gözün gördüğünden farklı olarak oldukça yalın ve büyük/küçük boyutlarda tasarlanabilir.[7] Bir nesne asıl formu kaybolmadan sanatçının anlayış ve becerisine göre realist olmayacak kadar yalınlaştırılır, nesnenin üzerinde mesafeden ötürü gözle görülemeyecek detaylar yakından görünüyormuş gibi net gösterilir.

Erken dönem minyatürlerinde mekân ve resmi sınırlayan bir çerçeve yoktur. Varka ve Gülşah [8] 13. yy. yazmasında olduğu gibi minyatürler metin aralarında bırakılan boşluklara yerleştirilmiştir. (Şekil 1) İlerleyen süreçte minyatürler; şablon haline gelen dikey bir cetvel içinde tasarlanmaya başlamış, süsleme amacıyla kompozisyona mimari unsurlar ve manzara eklenmiştir.[9] Minyatürlerde kullanılan stilize ağaçlar, bitkiler, konik şematik dağ şekillerinin ilk örnekleri Uygurlardan gelen duvar resimlerinde ve kitap sayfalarında bulunmaktadır.[10]



Şekil 1: Varka ve Gülşah Yazmasından Bir sayfa[11]

6 Ruhi Konak, "Minyatür Sanatında Derinlik Anlayışı", *Sanat Dergisi* 12(2007), 97-102.
7 Konak, "Minyatür Sanatında Derinlik Anlayışı", 100.
8 11. yüzyılda yazılan ve 13. yüzyılda Selçuklu resim üslûbunun en güzel örneği olan el yazması eser. Tek resimli nüshası Topkapı Sarayı Müzesi'ndedir. İnal, *Türk Minyatür Sanatı,* 41-44.
9 Ruhi Konak, "Minyatür Sanatında Boşluk ve Mekân Anlayışı", *Akdeniz Sanat* 7/14 (2014), 34-54.
10 Güner İnal, *Türk Minyatür Sanatı* (İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995), 7.
11 İthaf Sanat, "Fars ve Türk Edebiyatlarında Bir Aşk Hikayesi: Varka ile Gülşah" (Erişim 30 Ekim 2023).

Minyatürde insan figürleri çoğunlukla ¾ oranıyla cepheden gösterilmiştir. Suriye-Roma sanatının etkisi olarak Sâsânî sanatında çok görülen bu tarz,[12] minyatürde günümüze kadar gelen bir diğer şablon olmuştur. Abbâsîler dönemindeki yapılarda görülen köşeli, dolgun çehreli, badem gözlü, hafif kemerli burun ve minik ağızlı, yanakların iki yanından sarkan saç kıvrımları olan figürler de Orta Asya-Türk resim üslûbu olarak minyatüre yerleşmiş[13] ve günümüze kadar gelmiştir.

2. Minyatürde Mimari

Erken dönem minyatürlerinde sadece boşluğu doldurmak amacıyla süsleme unsuru olarak kullanılan tabiat ve mimari, minyatür sanatçısı Matrakçı Nasuh'un (öl. 971/1564) yaptığı şehir minyatürleri ile manzara ressamlığı, Osmanlı minyatür sanatına girmiştir. Nasuh'un I. Selim ve Kanûnî ile katıldığı seferlerde figür kullanmadan çizdiği şehir minyatürleri topografik ressamlık[14] terimi ile ifade edilmiştir. Nasuh; minyatürlerinde varılacak yerleri, kale, liman ve fethedilen şehirleri, farklı açılardan gördüğü mimari unsurları bir araya getirerek şematik bir özellik oluşturmuştur. Minyatürlerini gözleme dayanarak, kentleri ve mimariyi topografik özellikleriyle gerçeğe yakın bir şekilde tasvir eden Nasuh, mimari yapıları tek tek seçilebilecek şekilde sade ve basit kalıplarla çizmiştir. Kentlerin genel görünümünde kuş bakışını; bitki, ağaç, hayvan gibi doğa unsurları ve mimari yapılarda cepheden tasviri seçmiştir.[15] Nasuh'un tasvir sanatlarına kazandırdığı bu görme biçimleri 'Osmanlı manzara ressamlığı'[16] olarak da adlandırılmıştır. (Şekil 2)

Bu çalışmada, Matrakçı Nasuh örnek alınarak AutoCAD programında Ankara minyatürleri oluşturulmuştur. Ankara minyatürleri üzerinden AutoCAD ve klasik metotlarla bir minyatür çalışmasının çizim, tasarım aşamaları birlikte ele alınmıştır.

---

12 İnal, *Türk Minyatür Sanatı*, 3.

13 İnal, *Türk Minyatür Sanatı*, 15.

14 Özellikle kentleri, tarihsel yapıları, doğal görünümleri kişisel yoruma yer vermeden belirleyen resim.

15 İslâmdusunceatlasi.org, "Matrakçı Nasuh" (Erişim 04 Kasım 2023).

16 Mazhar Ş. İpşiroğlu, *İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022), 67.

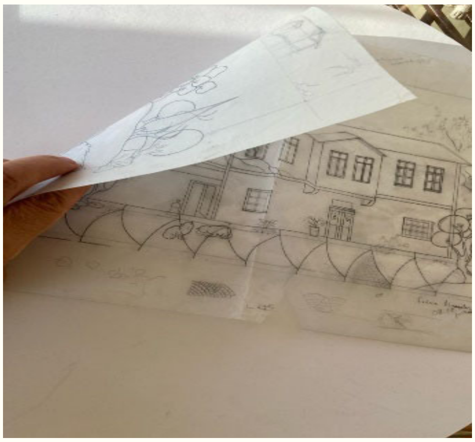


Şekil 2: Matrakçı Nasuh'un Menazilnamesi'nden İstanbul Minyatürü[17]

2.1. Minyatür Kompozisyon Çizimi

Minyatür artık bir kitap sanatı olmadığı için sanatçılar kendilerini sınırlayan bir metni açıklamak için minyatür yapmamaktadır. Günümüz minyatür sanatçıları; dilediği konuyu, dilediği boyutta, yatay, dikey, daire, kare gibi farklı geometrik formlarda tablo olarak çalışabilmektedir.

Sanatçı seçtiği konu ile ilgili yazılı ve görsel kaynakları tarayarak bir literatür araştırması yaparak çalışmaya başlar. Elde ettiği bilgi ve dokümanlarla konunun sınırlarını belirler ve resmetmeye karar verdiği nesneleri şeffaf eskiz kâğıdına çok ince kalemle çizmeye başlar. (Şekil 3) Eskiz kâğıdının şeffaf olması desenin sadece bozuk kısmının arkadan düzeltilmesini sağlar. Bu işlem bazı desenler için birkaç defa tekrarlanır.



Şekil 3: Eskiz Kâğıdı

[17] Nurhan Atasoy, *Matrakçı Nasuh ve Menazilnamesi* (İstanbul: Masa, 2015), 38.

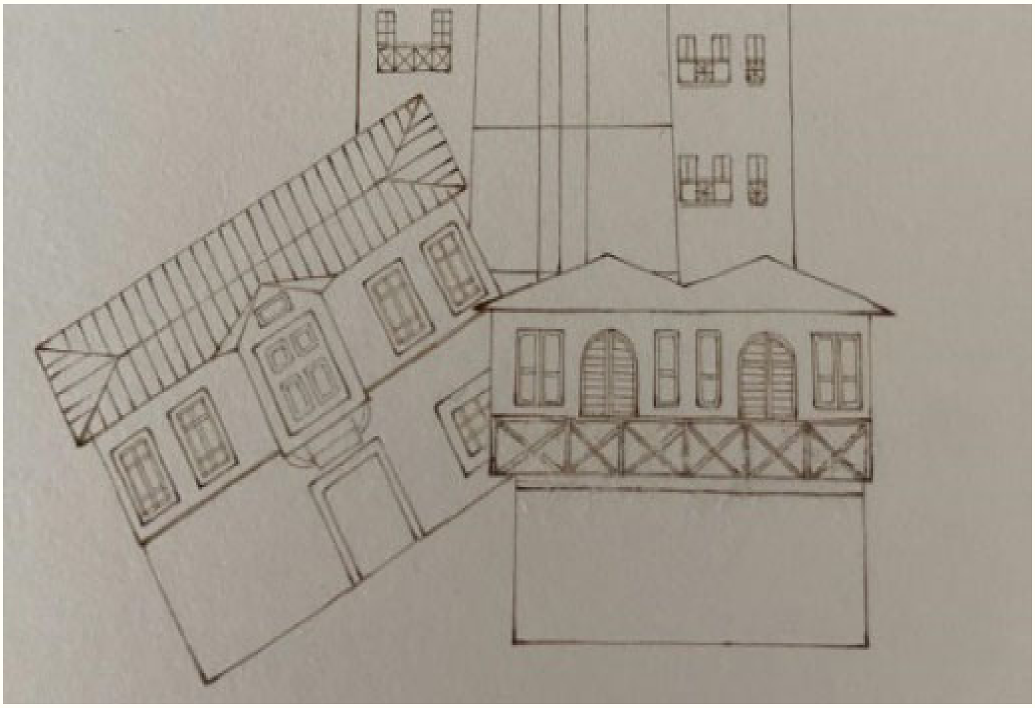
Desenler istenilen düzgünlüğe ulaşıp kompozisyon tamamlandığında sıra boyanacak kâğıda aktarılmasına gelir. Bu işlem; silinebilen bir kopya kâğıdıyla veya eskiz kâğıdının kurşun kalemle çizilmiş yönü boyanacak kâğıda döndürülerek, ince bir kalemle desenlerin kenar çizgilerinin üzerinden -çok bastırmadan- gidilmesiyle yapılır. Boyanacak kâğıdın üzerine geçen kurşun kalem koyulukları varsa, yumuşak bir silgiyle hafifçe bastırılarak alınır. Eskiden bu işlem silgi yerine çok bayat olmayan ekmek içi ile yapılırdı. Kompozisyonun boyanacak kâğıda geçirilmesinden sonra suyla inceltilmiş çok açık kiremit rengi suluboya ve çok ince bir fırçayla hafifçe görünen çizgilerin üzerinden gidilerek sabitlenir. Böylece uzun sürecek bir çalışma sürecinde desenin kâğıttan silinmesinin önüne geçilmiş olur. Desen geçirme ve sabitleme işleminin düzgün olması; zemin boyamalarda formların, dolayısıyla tahrirlerin bozulmamasını sağlar. Kiremit rengi ile sınırları belirlenen desenlerin zeminleri klasik minyatürde tamamen örtücü bir boya ile (guaj) boyanırken günümüzde zeminler için suluboya ve akrilik boyalar da kullanılmaktadır. Zemin boyama tamamlandıktan sonra nesneler/figürler sabitlenen çizgilerinin üzerinden zemin renginden ayırt edilebilecek koyu bir renkle tahrirlenir.[18] Tahrir için zemin renginden daha koyu renklerde mürekkepler kullanılır. Tahririn nüanslı olması nesneyi zeminden ayırır ve etkisini güçlendirir. Nüanslı tahrir, "inceden kalına veya kalından ince değere doğru giden fırça hareketidir … renkten de önce gelir."[19] (Şekil 4) Nesnelerin üzerindeki ayrıntılar/desenler yine ince bir fırçayla nüanslı olarak tahrirlenir. Nesnelerin etkisini güçlendirmek, nesnelerin arasındaki ön-arka ilişkisini göstermek ve biraz da boyut kazandırmak için gerekli görülen yerlerde noktalama ve tarama yapılır. Tarama ve noktalama, minyatürde nüanslı tahrir kadar önemli boyama tekniklerindendir. Noktalama sonsuz sayıda noktaların bir araya gelmesiyle yüzeyde renk armonisi oluşturulması, tarama çok sayıda çizginin üst üste gelmesiyle doku oluşturulmasıdır. Tarama genellikle insan veya hayvan figürlerinde saç, kıl, kürk ve kumaş dokularını tasvir etmek için kullanılır.[20]

---

[18] Nesnelerin sınırlarını gösteren çizgi, kontur.

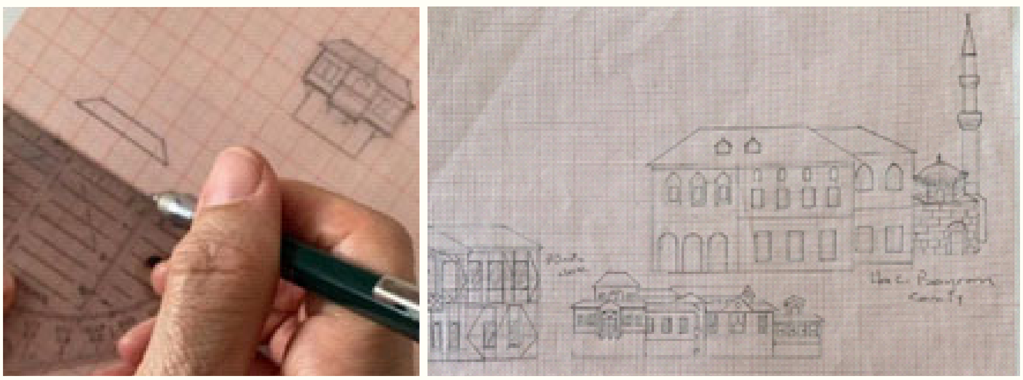
[19] F. Adıgüzel Toprak, "Minyatürde 'Çizgi': Rızâ-Yi Abbasî'nin Tek Sayfa Minyatürleri", Art-*Sanat Dergisi* 3 (2014), 127.

[20] Gülşah Pestil- Evren Daşdağ, "Geleneksel ve Çağdaş Minyatür Sanatında Doku Kullanımına Nakkaş Osman ve Taner Alakuş'un Eserlerinden Örnekler", *Medeniyet Sanat Dergisi* 7/1 (2021), 22.



Şekil 4: Nüanslı Tahrirle Çizilmiş Ev

Minyatürde desenin düzgün geçirilmesi ve tahririn önemi düşünüldüğünde mimari çizimlerde cetvel kullanılması şarttır. Eskiz kâğıdına her bir yapının iç açılarının doğru çizilerek yerleştirilmesi zaman ve emek alan bir süreçtir. Son dönemde mimari unsurların ızgara görünümlü milimetrik kâğıtlara çizilmesi bu zorluğu aşmada katkı sağlamıştır. (Şekil 5) Milimetrik kâğıt üzerinde sınırları belirlenen mimari yapı, cetvelle çizilerek boyanacak kâğıda geçirilmek üzere eskiz kâğıdına aktarılır. Mimari çizim üzerindeki çok küçük detaylar eskiz kâğıdında çizilmez, tahrir aşamasına gelindiğinde direkt fırça ile çalışmanın üstünde tamamlanır.



Şekil 5: Milimetrik Kâğıtta Izgara Çizimleri

2.2. Dijital Ortamda Ankara Minyatür Çizim Aşamaları ve Kompozisyon Oluşturulması

Buraya kadar özetlendiği üzere; geleneksel minyatür sanatında mimari çizimlerin düzgün hazırlanması, boyanacak yüzeye geçirilmesi dikkat ve emek isteyen bir çalışma gerektirmektedir. AutoCAD'in bir minyatür kompozisyonunun hazırlık sürecindeki katkısının görülmek istendiği Ankara konulu bu çalışmada; mimari öğelerin çizimleri adım adım verilirken, gerekli yerlerde minyatürün biçimi ile ilgili eklemeler veya tekrarlar yapılmıştır.

Çalışma öncesi Ankara ile ilgili görsel ve yazılı kaynaklar taranmış, kompozisyonda kullanılacak bazı tarihi yapılar, anıtlar ve geleneksel evler belirlenmiştir. Yapıların farklı açılardan çekilmiş fotoğrafları incelenerek minyatür üslubuna nasıl uyarlanacağına karar verilmiştir. Birbirinden bağımsız çizilen mimari unsurlar bir araya getirilerek farklı kompozisyonlar oluşturulmuş, kompozisyonun ihtiyacına göre bitkisel unsurlar eklenmiştir. Kompozisyon için çizimi yapılacak mimari yapılar; Kurtuluş Savaşı Müzesi (I. Meclis), Cumhuriyet Müzesi (II. Meclis), Hacı Bayram Camii, Ankara Kalesi, Atakule, Kuğulu Park, Anıtkabir, Ak Köprü, Ankara Çayı, Julian Sütunu, Tacettin Camii, Hamamönü Saat Kulesi ve çeşitli Ankara evleri olarak belirlenmiştir.

İlk olarak bir Ankara evi[21] çizimi yapılmıştır. Ev örneğinde izlenen sıra, el ile yapılan mimari çizimlerde de aynı şekildedir. Yapının simetrik olması nedeniyle ilk yarısında kapı, pencere, çatı ve kiremitlerin yerleri belirlenmiştir. Programın sağladığı imkânla simetrileri alınan pencere, kapı ve kiremitlerle önce yapının ilk yarısı ve aynı şekilde simetrisi alınarak tamamlanmıştır. (Şekil 6)



Şekil 6: Simetrik Ankara Evi Çizilme Aşamaları

[21] Orhan Cezmi Tuncer, *Ankara Evleri* (Ankara: Kültür ve Sanat Yayınları, 2002), 160.

Minyatürde nesnenin ayırıcı unsuru/unsurları belirlenerek onun gösterilebileceği bir stilize yapılmalıdır. Buradaki evin ortasında yer alan çıkma, belirtilmesi gereken bir özelliktir. Çıkmanın olduğu bölümde ön arka ilişkisi kat ve çıkmanın sınır çizgilerinin aşağıda ve yukarıda yerleştirilmesiyle perspektif kullanılmadan gösterilir. Çıkmanın altında yer alan eli böğründeler[22] stilize edilerek karşılıklı bakar şekilde çizilmiştir. Bu örnekte yapının fazlaca bir detayı olmadığı için eve hareketlilik katacak başka şeyler düşünülebilir. Örneğin ev cepheden görünürken çatısı kuşbakışı çizilebilir. (Şekil 7)



Şekil 7: Ankara Evinin Kuşbakışı ve Cepheden Çatı Çizimleri

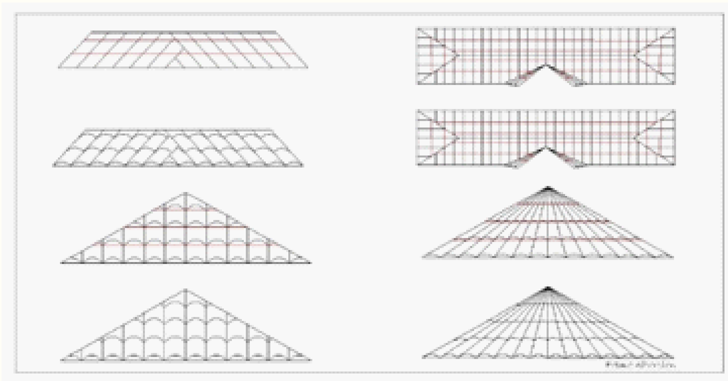
Minyatürde gerçek nesneler stilize edilerek resmedilse de sanatçının tasarımı ile minyatür biçimine uygun yeni nesneler resmedilebilir. Çalışmada, Ankara evlerinin genel karakteristiği incelenerek oluşan fikirle farklı stilize evler/yapılar çizilmiştir. (Şekil 8)



Şekil 8: Stilize Ankara Evleri

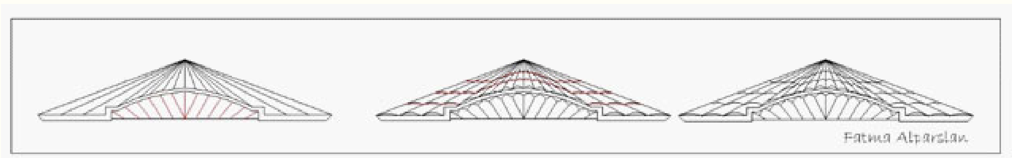
22 Ahşap evlerde çıkmaların altına konan destek, payanda.

Minyatürde kapı ve pencere gibi unsurlar, görünen yapıdaki sayı veya orantıyla aynı olmak zorunda değildir. Minyatürün ayırıcı unsuru olan stilize, sanatçıya nesneyi kendi yorumladığı şekliyle çizme olanağı sağlar. Çatılarda cepheden ve kuşbakışı çizimlerde kiremitler düz, eğimli veya simetrik yerleştirilebilir. (Şekil 9)

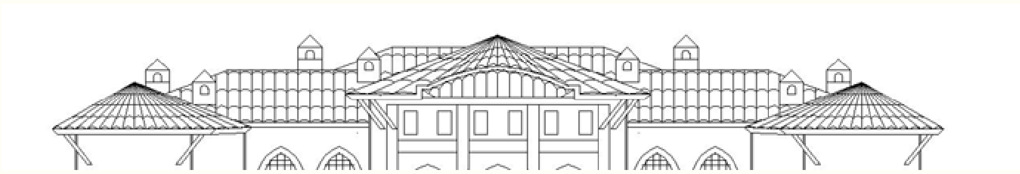


Şekil 9: Minyatürde Çatı ve Kiremit Yerleştirme Alternatifleri

Minyatür biçiminde bir nesneye aynı anda farklı açılardan bakılabilir. Cumhuriyet Müzesi örneğinde çatı hem cepheden hem alttan görünür biçimde çizilmiştir. (Şekil 10) Yapıda yer alan farklı çatı gruplarının birbirine karışmaması için alanların formları da dikkate alınarak kiremitler her bölümde farklı açılarla yerleştirilmiştir. (Şekil 11)



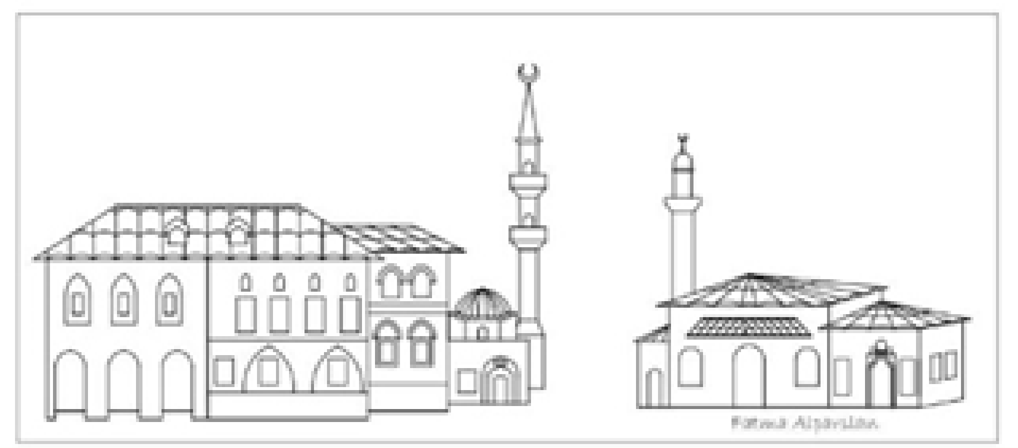
Şekil 10: Hem Cepheden Hem Alttan Görünen Çatı Örneği



Şekil 11: Aynı Yapıdaki Farklı Çatı Gruplarında Kiremitlerin Yerleştirilmesi

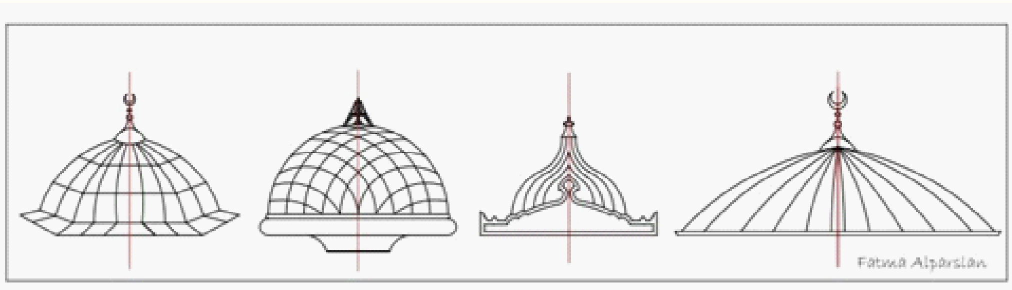
Şehir minyatürlerinde dini ve tarihi yapılar şehrin kimliğini belirtmek açısından oldukça önemlidir. Çalışmada yer alan Hacı Bayram ve Tacettin Ca-

mii cami genel hatlarıyla simetrik bir yapıya sahip değildir. Camilerin üzerindeki taş ve kiremit dokusu çizimde yer almamış, boyama aşamasına bırakılmıştır. (Şekil 12)



Şekil 12: Hacı Bayram ve Tacettin Camileri

Hacı Bayram ve Tacettin Camileri dönemlerinin mimari özelliği nedeniyle kubbeli yapılar değildir. Minyatürde kubbeler çatı örnekleri arasında önemli yer tutar. Cami, hamam ya da bazı sivil yapılarda yer alan kubbeler, çatılar gibi simetrik yapılardır. Onlar da aynı sırayla önce yarısı çizilip ayna simetrisi ile tamamlanmıştır. (Şekil 13)

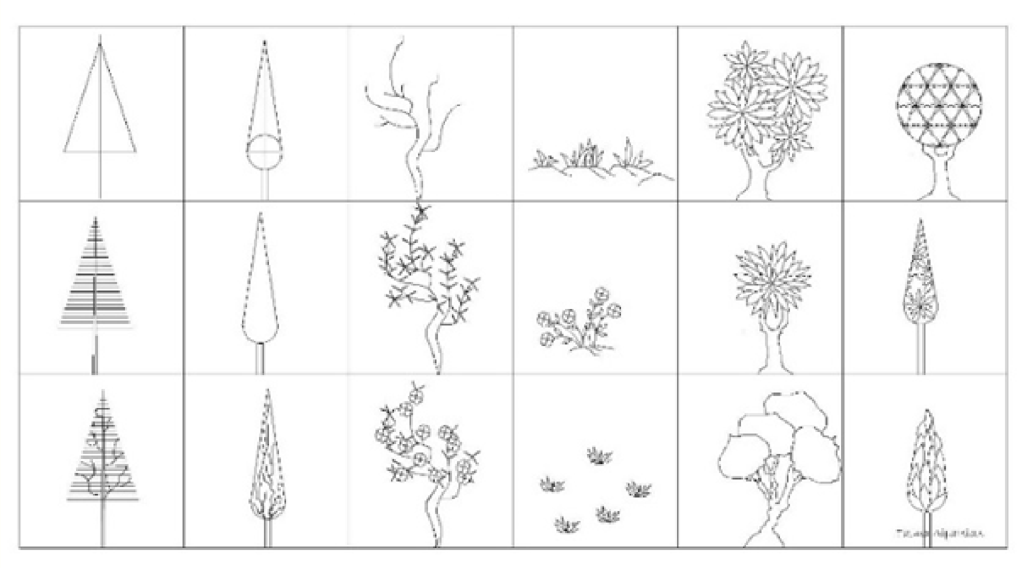


Şekil 13: Cami, Hamam ve Sivil Yapılarda Yer Alan Simetrik Kubbe Çeşitleri

Çalışmada modern mimari örneklerden biri olarak Atakule ve birkaç apartman da yer almıştır. Atakule kubbeli sivil yapı örneği olarak çalışmada apartmanlarla birlikte düşünülerek çizilmiştir.

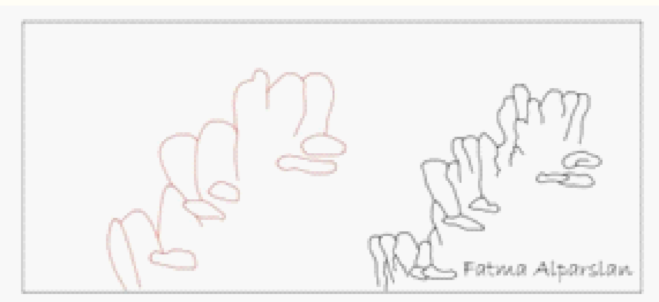
Şehir minyatürlerinde mimari çizimler tamamlandıktan sonra nesneler dengeli bir dağılımla yüzeye yerleştirilir. Şehrin bitki örtüsü, ağaçlar, çiçek-

ler gibi doğa elemanları renk ve leke dengeleri gözetilerek kompozisyona eklenir. Minyatürde ağaçlar stilize edilirken dış sınırlarını oluşturan geometrik formlar şablon olarak kullanılır. O form içinde; ağacın yaprak, dal, çiçek gibi unsurları net bir şekilde gösterilir. Belirli bir ağaç dışında herhangi bir ağaç çizilmek istenirse sanatçının gözlemlerine, hayal gücüne, estetik anlayışına ve becerisine bağlı olarak formun içi farklı şekillerde doldurulur. Yer bitkileri cepheden veya kuşbakışı çizilebilir, yine sanatçının hayal gücüyle yeni çiçek türleri üretilebilir. (Şekil 14)

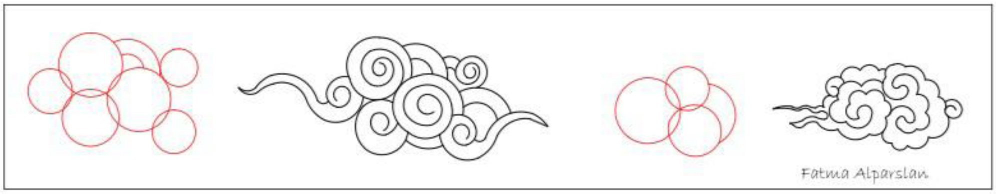


Şekil 14: Minyatürde Stilize Ağaç ve Yer Bitki Örnekleri

Kaya, taş ve bulut kompozisyonda süsleme unsuru olarak kullanılan diğer doğa elemanlarıdır. Bitkiler gibi bu unsurlarda da dış sınırların geometrik formları, detayların çizilmesinde yardımcı olurlar. (Şekil 15, 16)

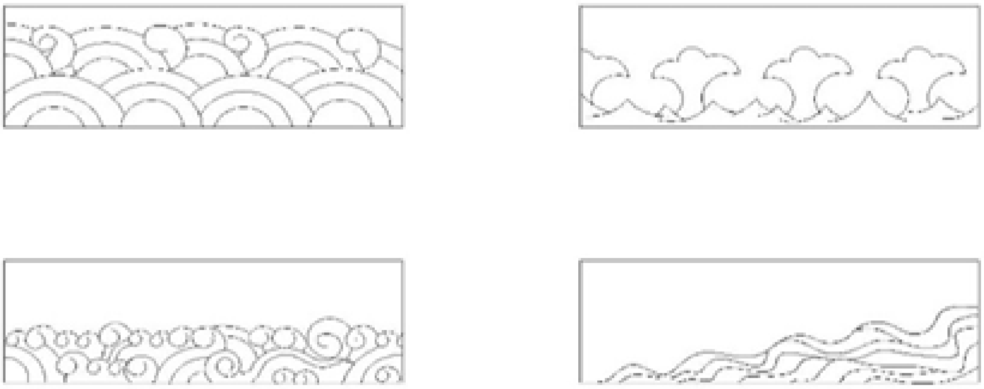


Şekil 15: Minyatürde Taş ve Kaya Çizimi



Şekil 16: Minyatürde Bulut Örnekleri

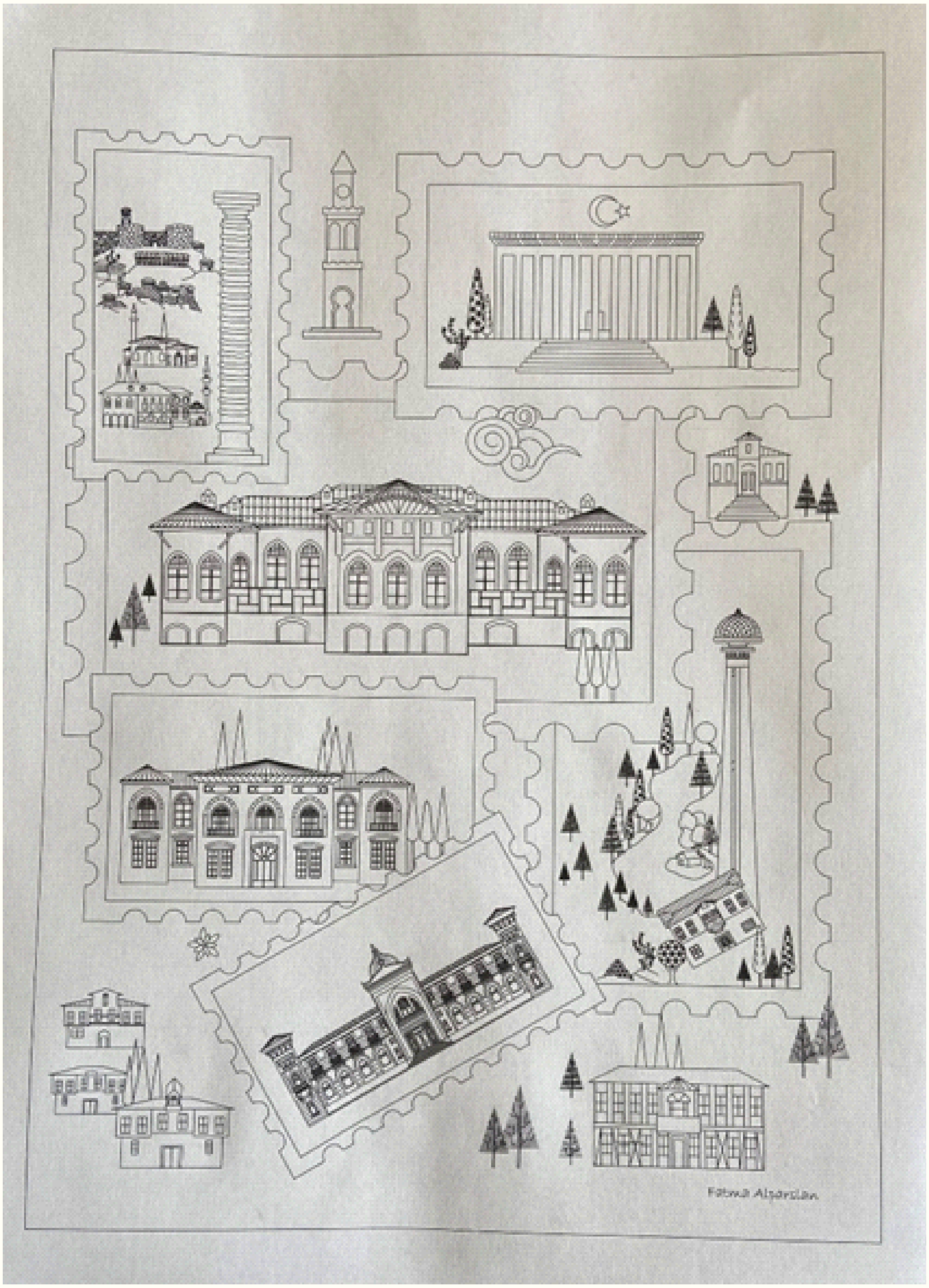
Minyatürde dere, ırmak, göl ve deniz gibi diğer doğa elemanları akış hızlarına göre farklı dalga hareketleriyle ifade edilirler. Durgun veya akan su, dalgalı deniz hareketlerinde çizgi önemlidir. Kimi zaman dairesel çizgiler, kimi zaman spiral çizgilerle nüanslı olarak çizilmelidir. Su hareketleri, el ile yapılan çalışmalarda suyun işleneceği alan zemin rengi boyandıktan sonra doğaçlama olarak fırça ile işlenir. (Şekil 17)



Şekil 17: Dere, Irmak, Göl ve/veya Denizde Su Hareketleri

Tasvir edilen coğrafyada yaşayan hayvanlar da kompozisyonda yer alır. Ancak AutoCAD programında canlı figür çiziminin pratik olmadığı görüldüğünden Ankara için yapılabilecek, keçi, kedi gibi figürlerin yukarda bahsedilen gerekçelerle -gerektiğinde- boyama safhasında el ile çalışılması uygun görülmüştür.

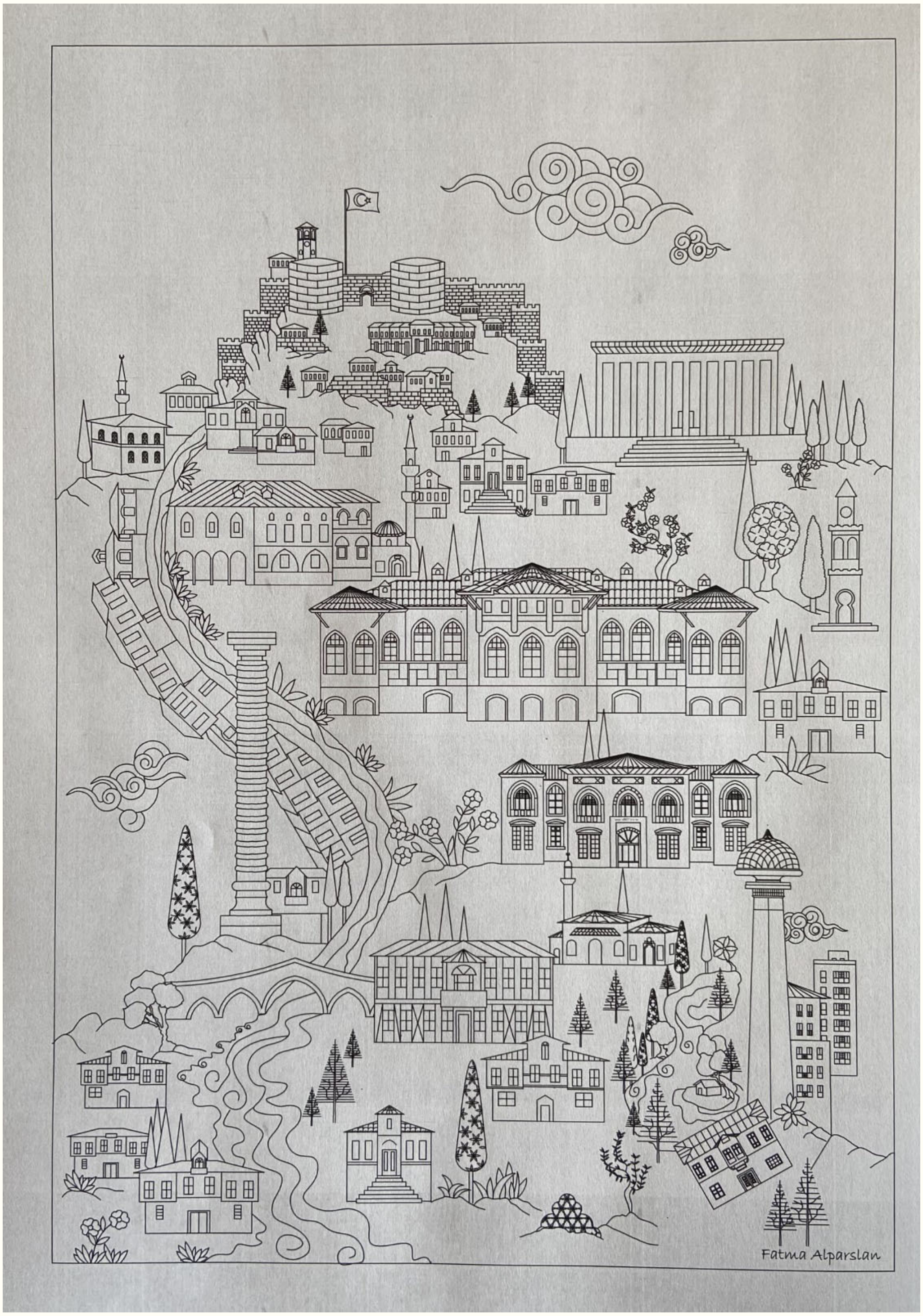
Minyatür biçimine uygun çizimlerin tamamlanmasından sonra minyatürün genel şematiği dikkate alınarak dikey çerçeve şablonu korunarak aynı elemanlarla farklı kompozisyonlar oluşturulmuştur. (Şekil, 18, 19, 20)



Şekil 18: Kompozisyon 1



Şekil 19: Kompozisyon 2



Şekil 20: Kompozisyon 3

3. Bulgular

Kompozisyon 3'te görüldüğü üzere (Şekil 20), minyatürde farklı alanlar/mekânlar; aynı düzlemde birbirini örtmeden paftalara ayrılarak ve/veya ayrı renklere boyanarak birbirinden ayrılır. A3 boyutunda hazırlanan bu çalışmada ayrı mekânlarda bulunan yapılar bu bölünmelerle aynı yüzeyde birbirini örtmeyecek şekilde yerleştirilmişlerdir. Çalışmada yapıların birbirlerine oranları perspektife göre değil, kompozisyonda taşıdığı öneme göre belirlenmiştir. Ankara ile ilgili bir belge niteliği taşımayı amaçlayan kompozisyonda 1. Meclis'in önemine vurgu yapılmıştır. Bu nedenle 1. Meclis, öndeki yapılardan uzakta olmasına rağmen daha büyük çizilmiştir. Yine uzakta olmasına rağmen üzerindeki detaylar görülebilmektedir. Hemen önünde bulunan 2. Meclis ve arkasında duran Hacı Bayram Camii ve Ankara Kalesi gerçek yerleşim alanlarına uygun bir şekilde kompozisyonda görülmektedir. Anıtkabir şehrin simgesi olarak kompozisyonda yer almıştır. Kalenin etrafında bulunan Ankara evleri ile Ankara'daki eski mahalle görünümü işlenmiştir. Yüzeye hareket katan Ankara Çayı diyagonal bir şekilde kuş bakışı çizilmiştir. Çayın etrafına yerleştirilen evler, çayın karşı kıyısından bakıldığında cepheden görünecek şekilde çizilmiştir. Çayın üzerinde Ak Köprü ve Julian Sütunu gerçekte aynı mekânda olmamalarına rağmen birlikte yer almaktadır. Şehrin maddi kültür unsurlarından geleneksel evler çayın etrafında görülmektedir. Şehrin modern yüzünü temsilen Kuğulu Park ve Atakule etrafındaki apartmanlarla birlikte tasvir edilmiştir. Atakule'nin altında çapraz vaziyette duran bağ evi nesnelerin çapraz açıdan görülme biçimini temsil ederken kompozisyona hareket katmaktadır. Bitki ve ağaçlar her paftada -detayları görünecek şekilde- kompozisyonda denge sağlamak amacıyla gerekli alanlara yerleştirilmişlerdir. Bulutlar, kompozisyonda yer alan boşluklara, rahat alanları boğmayacak şekilde yerleştirilmiştir.

Sonuç

Çalışmada, minyatür çizimleri AutoCAD'le yapılarak, uzun süren çalışma aralığının kısaltılması hedeflenmiştir. Mimari yapı, bitki ve ağaç çizimlerinin AutoCAD'le mümkün olduğu görülmüştür. Ancak bu çalışmadaki kompozisyonlarda çizilse bile bitki ve ağaç çizimlerinin hem pratik olmadığı hem de bitki grubunun el çizimindeki doğal ve estetik görünümü vermediği kanaati oluşmuştur. İnsan ve hayvan figürlerinin bu programla çizilmesi mümkün olmamıştır.

Bir defa çizimi yapılan mimariler ile çok sayıda kompozisyon hazırlanabilmesi ve arşiv oluşturularak yeni kompozisyonlar için hazır olmaları, programın minyatür eser hazırlama sürecine katkıları olarak tespit edilmiştir. Programın sağladığı renk ve çizgi kalınlığı seçilerek desenin el ile geçirilme inceliği yakalanmış, boyanacak kâğıda baskı alınarak sabitleme işlemine gerek kalmamıştır. Desenlerin muntazam bir şekilde geçirilmesinin yanında doğrudan tahrir ve zemin boyamaya geçebilmek sanatçı için önemli bir kolaylık ve zaman kazanımı olmuştur. Kompozisyonda tasarlanan bitki/figür elemanlarının el çizimine bırakılması, minyatürün sanat değerini koruması açısından gerekli bulunmuştur.

AutoCAD'in çizimin yanında nesnelerin düz ve efektli boyanmasına da imkân vermesi, minyatürün dijital sanat alanına girmesi için bir adım olarak görülmüştür. Bu metotla seri üretimi yapılabilecek minyatürlerin, sanat değeri taşıyan el yapımı minyatürlerle yarışamasa da bir seçenek/tercih olarak değerlendirilebileceği ve kitap resimleme, afiş gibi farklı alanlarda kullanılarak tanınmasına katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Kaynakça

Atasoy, Nurhan. *Matrakçı Nasuh ve Menazilnamesi*. İstanbul: Masa, 2015.

Binark, İsmet. "Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı". *Vakıflar Dergisi* 12 (1978), 271-289.

İnal, Güner. *Türk Minyatür Sanatı.* İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995.

İpşiroğlu, Ş. Mazhar. *İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.

Konak, Ruhi. "Minyatür Sanatında Boşluk ve Mekân Anlayışı". *Akdeniz Sanat* 7/14 (2014), 34-54.

Konak, Ruhi. "Minyatür Sanatında Derinlik Anlayışı". *Sanat Dergisi* 12 (2007), 97-102.

Kühnel, Ernest. *Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür*. çev. S. K. Yetkin- M. Özgü. Ankara: Türk Tarih Kurumu

Basımevi, 1952.

Mahir, Banu. *Osmanlı Minyatür Sanatı.* İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2012.

Pestil, Gülşah- Daşdağ, Evren. "Geleneksel ve Çağdaş Minyatür Sanatında Doku Kullanımına Nakkaş Osman ve

Taner Alakuş'un Eserlerinden Örnekler". *Medeniyet Sanat Dergisi* 7/1 (2021), 21-40.

Toprak, F. Adıgüzel. "Minyatürde 'Çizgi': Rızâ-Yi Abbasî'nin Tek Sayfa Minyatürleri". *Art-Sanat Dergisi* 3

(2014), 123-146.

Tuncer, Orhan Cezmi. *Ankara Evleri.* Ankara: Kültür ve Sanat Yayınları, 2002.

İthaf Sanat, www.ithafsanat.com: Erişim 30 Ekim 2023.
Fars ve Türk edebiyatlarında bir aşk hikayesi: Varka ile Gülşah – İthaf Dergisi (ithafsanat.com)
İslamdusunceatlasi.org, "Matrakçı Nasuh": Erişim 04 Kasım 2023.
https://islamdusunceatlasi.org/matrakci-nasuh/458

MAĞRİB YAZMALARINDA YER ALAN NA'L-İ ŞERÎF MOTİFLERİNİN ANLAM VE ESTETİK BAKIMINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

SÜMEYRA OCAK AHMED[1]

Özet

Hz. Muhammed'in (s.a.v.) tabaklanmış deri sandaletler giydiği bilinmektedir. Vefatından sonra bu sandaletler Müslümanlar tarafından muhafaza edilmiş ve kutsal emanetlerden biri olarak kabul edilmiştir. Bu sandaletlerden bir çiftinin Peygamberimiz'e on yıl hizmet eden Enes b. Mâlik'e diğer bir çiftinin de Şeddad ibn Evs'e verildiği rivayet edilmiştir. Bu sandaletlerin bereket getirdiğine inanıldığından, korunması nesilden nesile aktarılmıştır. Abbâsî Halifesi Mehdî-Billâh gibi Müslüman sultanlar bunlara sahip olmak istemiş ve girişimlerde bulunmuştur. Osmanlı Devleti'nin Hicaz'ı ele geçirmesinden sonra Peygamber Efendimiz'in (s.a.v.) sandaletleri Osmanlılar'a miras kalmıştır. Şu anda Topkapı Sarayı Müzesi Kutsal Emanetler Bölümü'nde Hz. Muhammed'e ait olduğu söylenen üç çift sandalet bulunmaktadır. Müslümanlar, Hz. Peygamber'e (s.a.v.) ait her türlü eşyanın bereket sağladığına, hastalık, bela ve afetlerden koruduğuna inanmaktadır. Bu nedenle Hz. Peygamber'in sandaletleri stilize edilmiş, bir motif olarak na'l-i şerîf İslâm mimarisinde, silahlarda, tekstillerde, el yazmalarında vb. kullanılmıştır. Arap edebiyatında Hz. Peygamber'in sandaletleriyle ilgili elliden fazla eserin olduğu iddia edilmektedir. Bu edebî eserlerin en meşhurlarından biri de Mağrib asıllı Makkârî'nin *Fethu'l-Muteâl fi Medhi'n-Niâl* adlı

1 Dr. Öğretim Üyesi, Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslâm Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul Türkiye, smyrocak@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-1607-0834

eseridir. Bu eserde ve nüshalarında 17. yüzyıldan itibaren Hz. Muhammed'in (s.a.v.) mübarek sandaletlerinin resmi motif olarak kullanılmıştır. Bu motif aynı zamanda yine Mağrib bölgesinde meşhur Kadı İyâd'ın *eş-Şifâ'sı*, İmam Cezûlî'nin *Delâilü'l-Hayrât*'ı gibi ünlü yazmalarda da motif olarak kullanılmıştır. Motif bu yazma eserlerde Müslümanların Hz. Muhammed'e (s.a.v.) olan sevgi ve saygısını ifade etmek ve bu vesileyle bereket ummak amacıyla kullanılmıştır. Bu bildiride yukarıda zikrettiğimiz Mağrib bölgesinde meşhur olan yazma eserlerdeki na'l-i şerîf motifi anlam ve estetik yönleriyle ele alınacaktır.
Anahtar Kelimeler: Estetik, Mağrib, Yazma Eser, Na'l-i Şerîf, Bereket

INTERPRETATION OF THE SHAPE OF THE BLESSING SANDALS OF PROPHET MUHAMMED (PBUH) IN MAGHRIB MANUSCRIPTS IN TERMS OF MEANING AND AESTHETICS

Abstract

It is known that Prophet Muhammed (pbuh) wore tanned leather sandals. After his death, these sandals were preserved by Muslims and considered one of the sacred relics. Anas ibn Malik, who served the Prophet for ten years, was given one pair of his sandals, while the other pair was given to Shaddad ibn Evs. The preservation of these sandals has been passed down through generations, because it is believed that they provides barakah (blessing). Muslim Sultans, such as Abbasid Caliph Mahdi Billah, desired to own them. After the Ottomans took the control of the Hejaz, the sandals of the Prophet (pbuh) were inherited by the Ottomans. Currently there are three pair of sandals said to belong to Prophet Muhammed in the Sacred Relics Department of the Topkapı Palace Museum. Muslims believe that all kinds of belongings of the Prophet provide blessings and protection from disasters. For this reason, the stylized sandal motif was used in Islamic architecture, weaponry, textiles, manuscripts etc. In Arabic literature, It is claimed that there are more than fifty works related to the Prophet's sandals. One of the most famous of these literary works is Makkari's *Fathu'l-Mutaal fi Madh al Nial*. The image of the blessed and noble sandals of the Prophet Muhammed (pbuh) has been used as a motif in this work and its copies since the 17th century. This image has also been employed as a motif in other famous manuscripts such as Qadi Iyad's *al- Shifa*, İmam Jazuli's *Dala'il al Khayrat*. It has been used in these manuscripts to express Muslims' love and reverence for Prophet Muhammed (pbuh). Muslims seek blessings and barakah through these symbols. In this paper, the shape of the Prophet Muhammed's (pbuh) sandals in the manuscripts of Maghreb region will be examined
Keywords: Aesthetics, Maghreb, Manuscripts, Sandals of Prophet Muhammed, Barakat

CONFERENCE PUBLISHMENT: ARCHITECTURE HISTORY, AL-AHMADIYYA MADRASA – ALEPPO SYRIA- BIM RESEARCH.

NOOR MAHER ZAKARIA ALZAWAWI - TALHA ULAŞ

Abstract:
One of the notable foundations of the 18th century is the Al-Ahmadiyya Madrasa, located in the neighborhood of Jalcum al-Kubra, Aleppo. In 1751, Ahmad Efendi, established the madrasa. Al-Ahmadiyya Madrasa in Aleppo is a historical institution with historical, religious, social, artistic, architectural, scientific, spiritual, and symbolic significance. The madrasa complex consists of the madrasa, Ahmad Efendi's father's mausoleum, a graveyard, and a sebil. The madrasa itself has a classroom, a library, and ten service rooms for students. Despite the damage caused by neglect and lack of maintenance, the building has retained its original features. It is a valuable example of a free-standing Ottoman madrasa in Aleppo that should be preserved for future generations.
The goal of this research is to search the existing literature on Al-Ahmadiyya Madrasa and, using the data collected, create a digital replica of the building using Building Information Modeling (BIM) methods. The process begins with collecting all available building data. The second step entails categorizing the collected information, followed by creating a 3D replica of the structure using a chosen 3D modelling program. Following that, historical information will be added to the model, followed by textures based on the materials used in construction. The primary source for this study is Dr. Ruba Kasmo's survey work on Al-Ahmadiyya Madrasa.
Key Words: History, Architecture, Building Information Modeling, Digital Preservation, Architectural Heritage

Özet

18. yüzyılın dikkat çeken vakıflarından biri de Halep'in Celcum el-Kübra semtinde bulunan Ahmediyye Medresesi'dir. 1751 yılında Ahmed Efendi medreseyi kurdu. Halep'teki Ahmediyye Medresesi tarihi, dini, sosyal, sanatsal, mimari, bilimsel, manevi ve sembolik öneme sahip tarihi bir kurumdur. Medrese külliyesi medrese, Ahmed Efendi'nin babasının türbesi, mezarlık ve sebilden oluşmaktadır. Medresede bir derslik, bir kütüphane ve öğrenciler için on adet servis odası bulunmaktadır. Bakımsızlık ve bakımsızlıktan kaynaklanan hasara rağmen bina orijinal özelliklerini korumuştur. Halep'te müstakil bir Osmanlı medresesinin gelecek nesillere aktarılması gereken değerli bir örneğidir.

Bu araştırmanın amacı, El-Ahmadiyya Medresesi ile ilgili mevcut literatürü araştırmak ve toplanan verileri kullanarak Yapı Bilgi Modelleme (BIM) yöntemlerini kullanarak binanın dijital bir kopyasını oluşturmaktır. Süreç, mevcut tüm bina verilerinin toplanmasıyla başlar. İkinci adım, toplanan bilgilerin sınıflandırılmasını ve ardından seçilen bir 3 boyutlu modelleme programı kullanılarak yapının 3 boyutlu bir kopyasının oluşturulmasını gerektirir. Ardından modele tarihi bilgiler eklenecek, ardından inşaatta kullanılan malzemelere göre dokular eklenecek. Bu çalışmanın birincil kaynağı Dr. Ruba Kasmo'nun Ahmediyye Medresesi üzerine yaptığı rölöve çalışmasıdır.

INTRODUCTION

Background

The city of Aleppo is one of the oldest inhabited cities in history, and it is known for its hundreds of historic religious and scholarly landmarks that testify to the heritage left behind by the various empires and dominions that ruled the city over thousands of years.

Aleppo is Syria's second largest city and one of the world's oldest continuously occupied cities. Which is also considered the economic capital of both old and modern Syria. It could have been inhabited as early as the sixth millennium BC. Its historic center, known as Old Aleppo, spans over 350 hectares and is home to hundreds of historical monuments. In 1986, it was designated as a UNESCO World Heritage Site.

The Al-Ahmadiyya Madrasa is a notable 18th-century foundation. It is a valuable example of a free-standing Ottoman Madrasa in Aleppo that should be preserved for future generations.

Location and Date

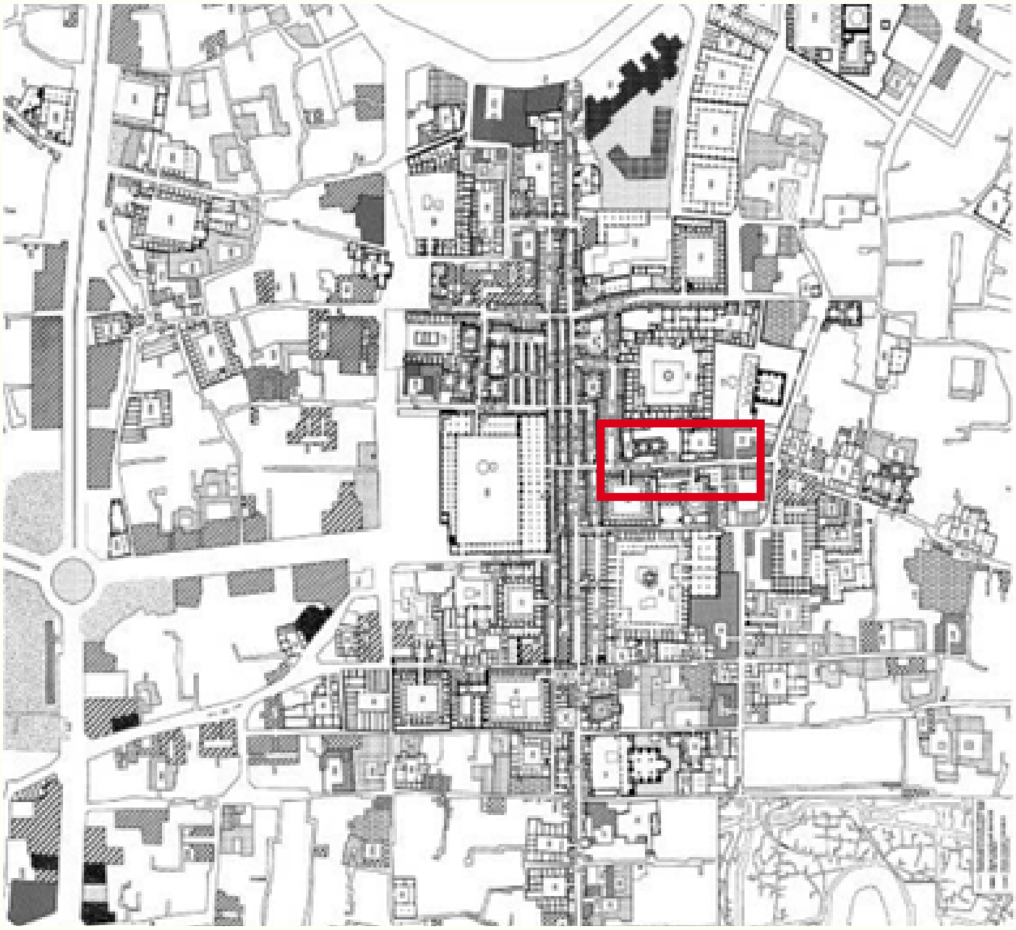


Figure 1, The central area of the old city [Gaube & Wirth, 1984]

The structure is in the al-Jallum al-Kubra quarter, al-Chalabi alley, plot no. 3064. Al-Jallum, divided into al-Kubra (the big) and al-Sughra (the small), is one of the largest intramural city quarters. It nearly takes up the entire southern eastern section between the Gates of Antioch (Antakya) and Qinnasrin. Because of its location and proximity to the central market area, it has been densely populated since the first year of Islamic rule. Many mosques, madrasas, public baths, and other public structures were scattered throughout its alleys [AlAsadi, 1984, p.57]. The structure, which covers an area of about 570 square meters, is actually a composite of a tomb, a graveyard, a madrasa, and a public water fountain (sebil).

The Existing Situation

With the unfortunate events in Syria since 2011, and the outbreak of war in Aleppo in 2012, particularly in the city's heart, i.e., Old Aleppo. Bullets, missiles, and bombs rained down on the historic district. As a result, most buildings and archaeological remains suffered from partial or complete destruction. According to 2014 statistics, 90% of historical buildings in the Old City of Aleppo have various damages, while 10% are in good condition (SAPAH). Al-Ahmadiyya Madrasa suffered greater damaged on the outside rather than the inside due to previous restorations during the timeline of war done both on the outside and the inside. However mile rebels were the main reason to damage the outside affected by bombing the nearby area causing greater damaged to its walls and entrances.

Damages done to the existing building :

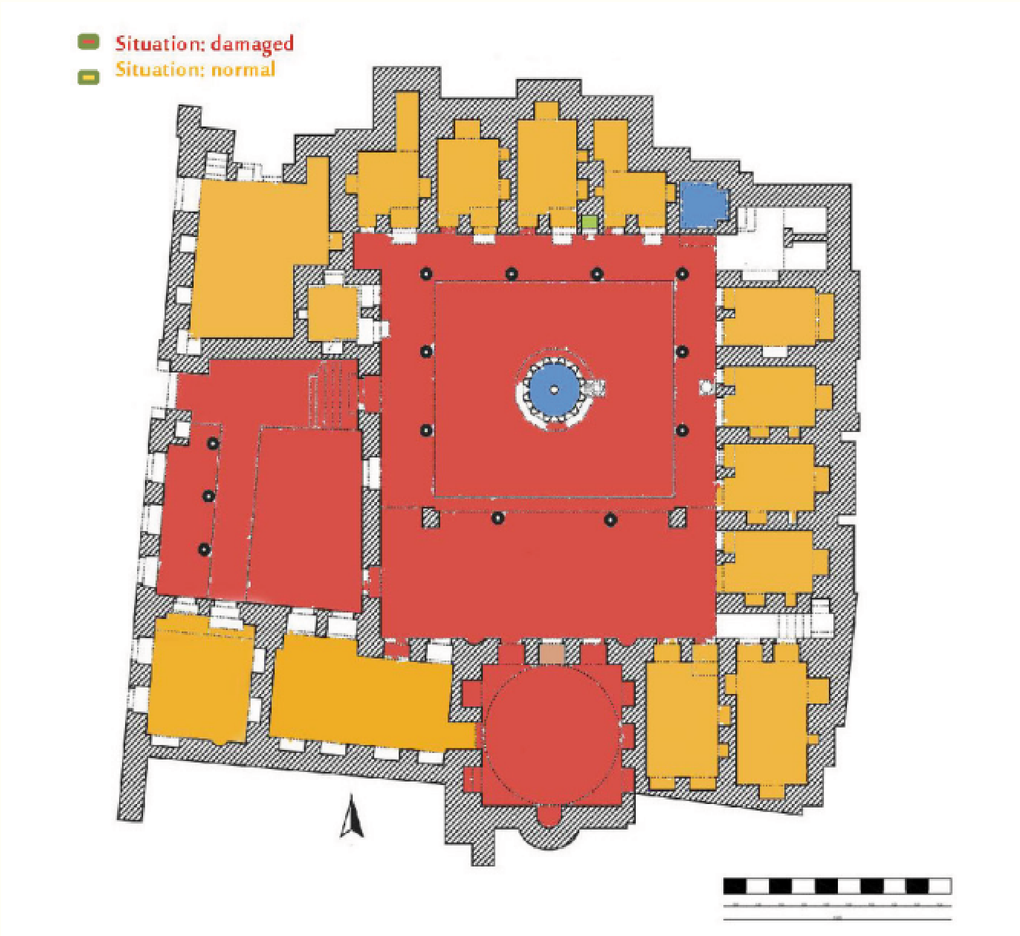


***Figure 2**, Damages analysis plan*
(Al-Ahmadiyya school in Aleppo article)

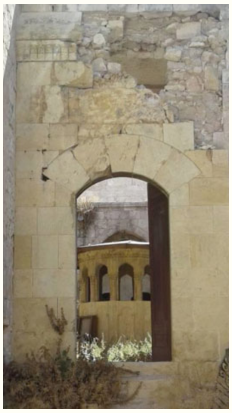


Figure 3, Damages done to exterior
(Al-Ahmadiyya school in Aleppo article)





Figure 4, Damages done to portico
(Al-Ahmadiyya school in Aleppo article)

The following are the primary reasons for selecting Ahmadiyya school in Old Aleppo as the subject of this study:

1- The building's significance because it contains many values (historical, religious, social, architectural, scientific, aesthetic, spiritual, and symbolic) within its walls. It is also regarded as an example of Ottoman Empire architecture, notable for its design, and beauty.
2- Location within the fabric of the walled city, as it is located in Jallum, one of Aleppo's most important and architecturally rich neighborhoods, as well as its central location in the old markets.
3- The damage done to the building as a result of recent events, negligence, deterioration, and encroachments that have occurred in the building.
4- The school underwent conservation work and was closed before the restoration work was completed. As a result, the conservation study had to be redone, taking into account what had been accomplished during restoration as well as the current state of the school.

Aims

The outcome of this work aims to preserve the historical structure, Al-Ahmadiyya Madrasa, which is currently at risk of complete destruction. By utilizing Building Information Modeling (BIM) methods, the study aims to safeguard this valuable 18th-century Ottoman architectural example in Aleppo. Additionally, it seeks to capture not only the physical attributes of the structure but also the architectural knowledge, construction techniques, and cultural significance of that era. Through this process, the digital preservation of Al-Ahmadiyya Madrasa and its architectural heritage will be accomplished."

Objectives

1- Determining the damages in the buildings of the historical building.
2- Documenting the building as historical digital documentation for deferent purposes such as Architectural, and preservation purposes.
3- Designing a database that can follow up documenting such buildings for forsake future.

LITERATURE REVIEW

The Suleymaniye Mosque and Social Complex in Istanbul, Turkey

Suleymaniye Kulliye is a significant Ottoman period building complex in Istanbul, built by Kanuni Sultan Suleyman in the mid-16th century. It is considered a "masterpiece of Sinan architecture" and a "best example of religious architecture" in the ICOMOS official record. The complex features a mosque, cloister, and other structures, including the Evvel and Sani Madrasah, Primary School, and Medical Madrasah. The mosque is separated from the other buildings by garden walls and has a pool in the middle. The complex also contains a monument.

The monument, which was built as a symbol of emperorship of Sultan Suleiman the Magnificent, has materials from different places as a reflection of the borders of the empire at that time. The architecture of the mosque, which is the main element of the complex, and its materials are symbolizing the design of the great empire.

The mosque's cloister is covered with white marbles and has a pool in the middle. The mosque's interior features include a mihrab, minbar, and mahfil, reflecting the aesthetic approach of the classical period. The mosque's materials reflect the borders of the empire at the time, and the arches carrying the wall are seated in four porphyry columns.

This study aimed to measure the mosque's interior and exterior spaces,

as well as the outer elements of the complex's exterior space. The mosque is open to worship, and the study was conducted when there was no worship and tourist density was decreased.

Data Acquisition and 3d Modelling of Suleymaniye Mosque

In November 2017, a 3D laser scanning team of three persons conducted a study on the Suleymaniye Complex, covering 6.8 hectares. The team scanned the mosque, courtyard, and exterior facades of the complex in approximately 10 days. The Riegl VZ-400 laser scanner was used for the scanning, with a high speed of up to 500.000 points per second. The team also used a total station and GPS device for georeferencing.

Images were taken in the field to obtain data for texturing the materials. The team of two people completed the study in 15 days using a Canon EOS 50D and 18-55 mm lens camera. Different approaches were used to express the original colors and texture of the materials. The final product was obtained by creating pieces from the point cloud, texturizing the materials, and merging them in the office environment. Existing polygons were reduced to improve the application and integrate with other visualization tools.

The calligraphies on the main dome, half domes, tromp, and lion breasts were performed by Hasan Karahisar-i, a famous calligrapher of the period, and restored by Abdulfettah Efendi in the 1860s. These architectural elements, wall decorations, and calligraphy are considered intangible cultural properties as the greatest representative of the era. To better document and understand these values, 360º gigapixel photography was taken in addition to laser scanning and capturing images.

Virtual Reality (VR) Application

The Suleymaniye Mosque was integrated into a virtual reality application using Unity3D game engine, a widely used software language with a shorter processing time for exporting models. The 3D model of the Mosque was exported in.fbx format, resulting in high performance in the virtual reality environment. Improvements and elaborations were made to the Unity software, but limitations were introduced to avoid issues during the trip. The physical environment was arranged for navigation in the virtual reality environment. The HTC Vive headset was used for the VR application, consisting of a headset, two controllers, and two "Lighthouse" base stations for tracking user movements. The VR glasses, hand-sticks, and base stations were prepared, and the boundary was defined to ensure user freedom. The HTC Vive

system was demonstrated in action, allowing users to navigate through the 3D model and explore the 360° panorama image of the mosque.

METHODOLOGY

This study aims to record and preserve the existing historical buildings in digital environment and to create a digital twin of the building as an output. The aim of the study is to do so by being able to creating a digital twin of the current state of the buildings designed and implemented in the past in terms of formal, structural, infrastructure and superstructure, and to examine the structural techniques, design methods, cultural reflections, that are applied in this structure. It is aimed to prevent the structure from losing its value by not being saved within the digital world due to its previous state without the damaged and within its present state of the damage to present these values to researchers in an easily accessible form.

Research Design

The type of this research is not only a cross-sectional research, but also an exploratory type of research. While aiming to obtain results closest to the current state of the structure, as stated in the literature research section, it aims to achieve results using techniques that have not been done before. The method used in this research, where both quantitative and qualitative data are examined, is the document analysis method. Using the numerical data available in the literature about the building to be twinned - such as measurements obtained from the architectural documents of the building - and the information available in written sources about the structure - such as descriptions obtained from texts such as travel writings, stories and memories - a detailed 3D twin of the building can be created. The creation method will be followed. As the main source, Dr. The survey prepared by Ruba Kasmo was used.

Apart from the main source, architectural resource sites such as ARCHNET have been used as auxiliary resources. In addition sources from these, tertiary sources containing descriptions and other information about Al-Ahmadiyya Madrasa were used.

Data Collection Method and Process

The process of collecting information about the building was first carried out in a broad context for the Al-Ahmadiyya madrasa. The literature review was first carried out through easily accessible internet sources. First, online articles containing any information about this structure and discussing this structure scanned, then architectural documentation sites containing photo-

graphs of this building were examined and it was aimed to access all architectural-based data on the internet about the building. In the next step, the catalogs containing the building were scanned. In the next step, current and old photographs that were available about this building were accessed. Newspaper news, videos and literary texts in which this structure was mentioned were scanned. After this stage, the stage of classifying this information was started, the images, measurements and texts necessary to create the digital twin of the building were selected and the model of the building was created in line with this information obtained.

Data Analysis

While analyzing the obtained data, Dr. Kasmo was accepted as the main source. Dr. Kasmo's survey work on the building was accepted as a reference point and the obtained data was compared with this study and either included in the model or not.

Research Tools and Materials

Research inputs are all information, drawings, images and videos available in the literature about the structure. The hardware used for the research is the researchers' laptops, and the software is the "SketchUp" application where the modeling is done.

Research Limitations

In the data collection process of the research, the boundaries of the research are limited to the information available on the internet, while in the model production process, the capabilities offered by the "SketchUp" program are limited.

3D MODELING OF AL-AHMADDIYA MADRASA

Text documents and Data

Starting with the modeling phase, information was collected from various text documents from multiple sources and articles. In addition to it, visual pictures of Al-Ahmadiyya Madrasa was also obtained in order for us to understand the textures, and organic shapes that were referred to within the documents.

A tables were established by us according to the measurements to be able to execute the application process neatly (Figure 1 and figure 2).

Those data's were collected from survey projects that were done for the restoration of Al-Ahmadiyya complex after several bombardments that affected it architecturally and structurally. In doing so we can also analyze the areas

that were damaged and which were not. it also gives us a clear understanding of the current situation of the complex and how much of it is still in its original form. Taking into consideration that the complex went through several phases of renovation across several years.

Room No.	Location	Dimension (cm)	Height (cm)	Ceiling	Material	Walls	Situation	Notes
Room 4	Southern portico	280x457	396	Barrel pointed vault	Limestone	Ashlars, white limestone	Original	Windows closed later with wood panel
Room 5	Southern portico	266 x 457	396	Barrel pointed vault	Limestone	Plaster	Original	Windows closed later with wood panel
Room 6	Southern portico	228 x 304	386	Barrel pointed vault	Limestone	Plaster	Original	Modern floor pavement
Room 7	Eastern portico	227 x 304	386	Barrel pointed vault	Limestone	Plaster	Original	Woodworks painted blue
Room 8	Eastern portico	227 x 304	386	Barrel pointed vault	Limestone	Plaster	Original	Modern floor pavement
Room 10	Northern portico	P1 158 x 226 P2 120 x 148	365 250	Barrel pointed vault	Limestone	Plaster	Original	Woodworks painted blue
Room 11	Northern portico	227 x 340	365	Barrel pointed vault	Limestone	Plaster	Original	Woodworks painted blue
Room 12	Northern portico	244 x 378	365	Barrel pointed vault	Limestone	Plaster	Original	Woodworks painted blue
Room 13	Northern portico	232 x 244	365	Barrel pointed vault	Limestone	Plaster (green paint)	Original	Woodworks painted green
Room 14	Western portico	206 x 210	347	Cross pointed vault	Limestone	Plaster	Original	Woodworks painted green

Table 1, Dimensions by author

Room type	Location	Dimension (cm)	Height (cm)	Ceiling	Material	Walls	Situation	Notes
Room 1 Mausoleum	Southern side, graveyard	369 x 444	500	Cross pointed vault	Limestone	Ashlars, white limestone	Damaged but restored	Floor paved with stone slabs
Room 2 Library	Southern portico	P1 303 x 328 P2 354 x 393	474	2 cross pointed vaults	Limestone	Plastered	Damaged but restored	Floor - lime based screen
Room 3 classroom	Southern side	530 x 530	1064	Hemispherical dome on pendentive	Limestone	Ashlars	Damaged (uncertain about restoration)	Floor – lime based screed
Room 9 kitchen	Eastern portico	227 x 304	410	Barrel vault	Limestone	Plastered (white)	Original	Wood work is painted white
W1 Toilets	Northern portico	240 x 345	456	Barrel pointed vault	Limestone	Ashlars	Original	Floor – yellow limestone

Table 2 , Dimensions by author

After creating the given tables, we started to analyze the school as a whole in order to understand the placements, the general layout and the connections of the given elements such as, façade elements, roof, domes, porticos, arcs, etc. the analyzing of such elements would help up create the twinning of Al-Ahmadiyya as within a holistic united approach. Figure 5 shows the plan of

Al- Ahmadiyya school and figure 6 is given to see the state of the school in current situation and the damaged done across time.



Figure 5, Al-Ahmadiyya plan
(Al-Ahmadiyya school in Aleppo article)



Figure 6, Al-Ahmadiyya
(Halep Ahmediye Medresesi Restorasyon Projesi)

Modeling approach.

The modeling program used in our research is "SketchUp'. The approach of starting the model was creating a clockwise pattern from the central space " Classroom " and then creating other spaces simultaneously to it. The reason of this approach is due to some missing information about certain wall thickness and certain connection elements between the building components limiting our ability to create the spaces individually then attaching them. in addition to that due to the old age of the building, the walls are not straight

nor completely vertical containing openings and extrusions at several places within the wall itself and not as additions.

Also the building consists of different level heights so our approach to it is modeling by pathing. Which is to model by creating a pathway within your mind across the school.

Figure 7 shows the color scheme of the spaces and the building elements within our approach.

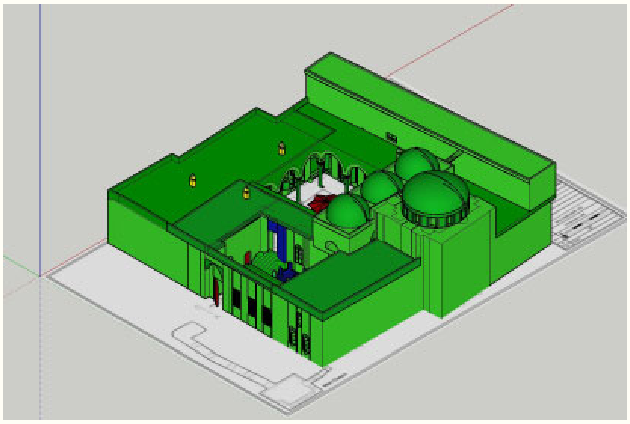


Figure 7, color scheme by author

Sketchup modeling.

Figure 8 shows the top view of the modeling in comparison to the plan given previously. Helping us understanding the connection of the elements together.

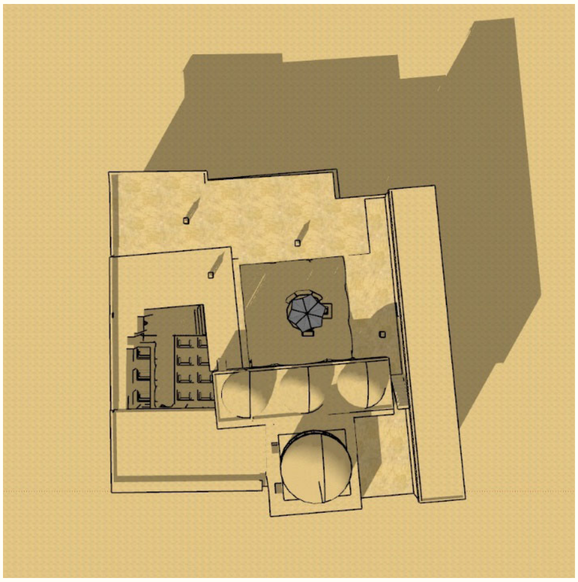


Figure 8, top view model by author

Given one of the most important elements, the façade of the school was kept intact even through the wall giving it a strong standing. The façade was modeled according to given pictures and measurements of the inside. The main façade is the only façade that contains building components such as windows and doors. The other facades are completely closed due to the privacy of its surroundings.

Moving from the main façade within the inside, a graveyard is directly seen within the entrance which leads to 3 directions, courtyard, guard room seen from figure 13 , and mausoleum seen from figure 12.



Figure 9, Al-Ahmadiyya Main façade
(Halep Ahmediye Medresesi Restorasyon Projesi)

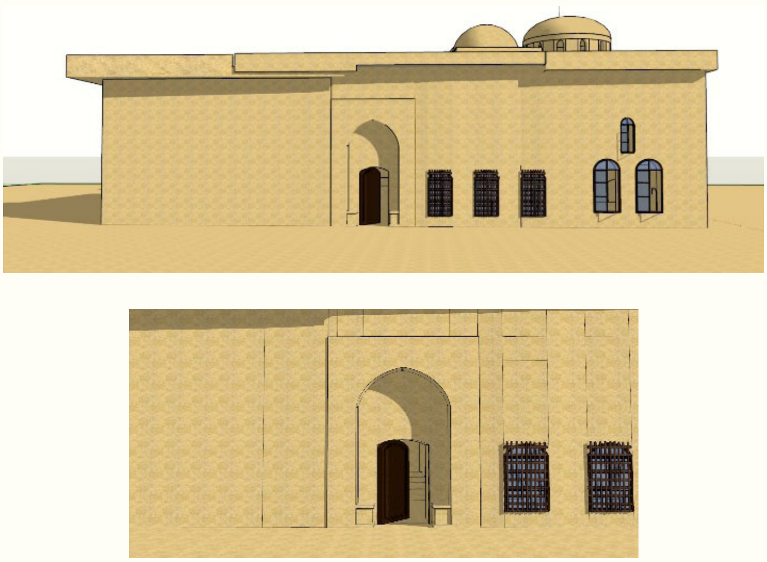


Figure 10, main facade by author



Figure 11, entrance to courtyard by author



Figure 12, graveyard by author

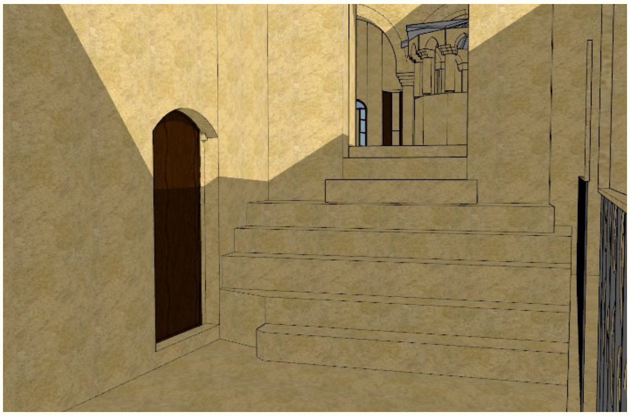


Figure 13, guardroom entrance by author

The courtyard. One of the main elements within the school is the space connecting 3 porticos to the rooms. The rooms get sunlight and ventilation directly from it. It also contains water sources like the water well and the ablution spaces. It also connects all the spaces such as rooms, bathroom, kitchen, classroom, library and also the vertical circulation to go upstairs to the second level.



Figure 14, Al-Ahmadiyya general courtyard
(Halep Ahmediye Medresesi Restorasyon Projesi)

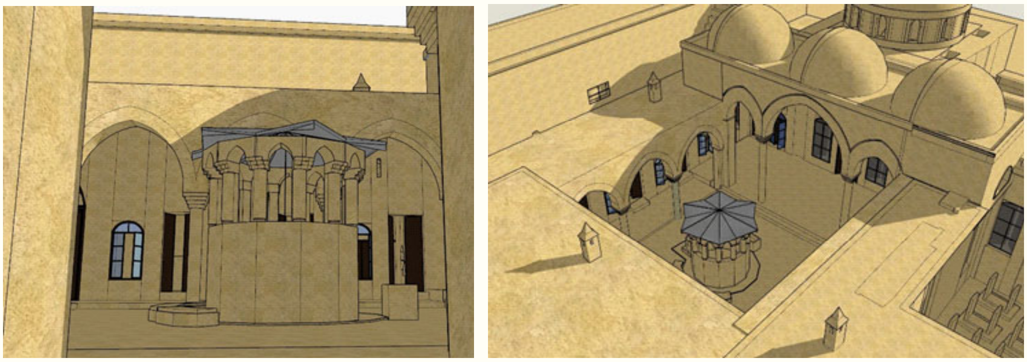


Figure 15, general courtyard by author

The rooms within the porticos are similar to each other. Each room mainly contains a door and a window that view the courtyard. A fireplace within the walls. A niche or a wooden closet. Thay also have similar dimensions and roofing style. The rooms have variation of wall materials and difference compared to the overall material and style of the school. This gives an understanding of how different style and material can explain the differences in private and target group of the spaces.



Figure 16, water well by author

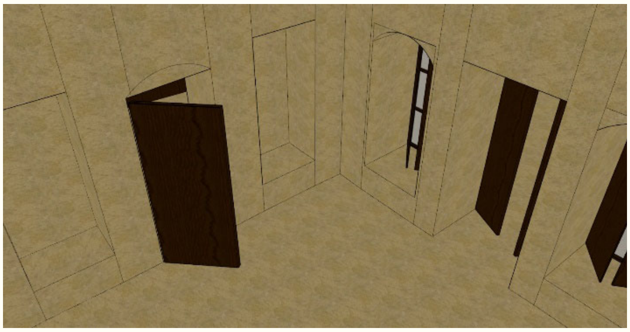


Figure 17, classroom by author



Figure 18, classroom mehrab by author

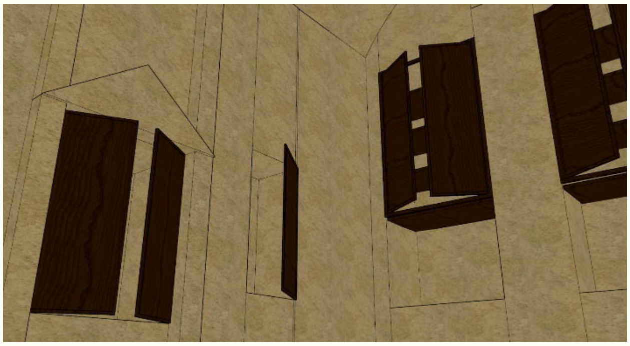


Figure 19, rooms by author

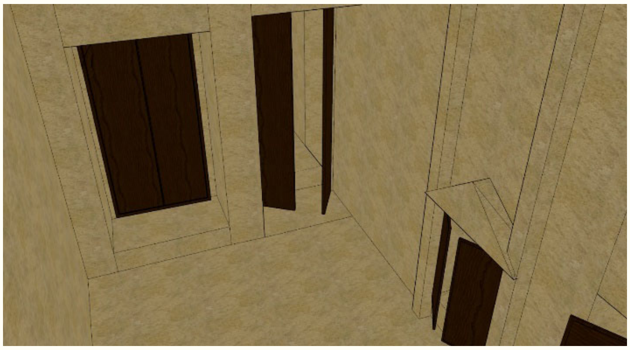


Figure 20, rooms by author

Circulation to the upper floor is only through 1 staircase located on the southern wall by a corridor joining the portico to room 1 and 2. The spaces of the upper floor remains unknown due to lack of written and visual documents related to it. It is known of its existing and its out look however no information about its plan. Its dimensions and its style were provided by any source thus remaining an unknown factor to us.



Figure 21, staircase by author

CONCLUSION

To conclude, our aim of the study is to be able to create a future platform to include digital footprints of important architecture buildings that have value according to world heritage. By doing so within the scope of BIM modeling (Building Information Modeling) we can create twin buildings by old scripts and texts that describe the buildings and not only architectural documents. The reason of introducing this style of collecting data through not only digital footprints is due to the lack of such footprints for old buildings. In old eras they used to write descriptions of the process of construction that would help us analyze and apply.

In addition this study helped us understand that carrying out surveys and on site analysis to back up the text no only gives more understanding of the building but also creates a connection of how said buildings are developed by old age.

To sum up, creating a digital footprint for world heritage buildings would be a method of preserving the building. Incase of a disaster happening (similar to given project) a backup digital reference would exist to help restoring it to its original form and keeping track of its development

REFERENCES

KASMO, Roba. Restoration Project of Al-Ahmadiyya School in Aleppo [Halep Ahmediye Medresesi Restorasyon Projesi]. İstanbul: Istanbul Technical University, Institute of Science, Department of Architecture, Department of Restoration, 2008. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=nEYr1UfccPKM1QBHjR-0RQ&no=ESJBrADWt4LV2uJ-0z2dyA

MASRI, Ahmad. Al-Ahmadiiya School in Aleppo Restoration and Rehabilitation as "Museum of Aleppo during Ottoman period. Istanbul:Department of the German Archaeological Institut, 2018.

LAYOUT DESIGN IN THREE MANUSCRIPTS OF TIMURID QUR'ANS, HOUSED IN THE NATIONAL MUSEUM OF IRAN[1]

TAYEBEH BEHESHTİ[2]

Abstract

Some contemporary researches have argued that the page layout of Persian manuscripts is based on the principle of successively dividing the edges of a folio into equal parts. However, there are many Persian versions whose page layout methods do not meet the requirements of the mentioned method. The present research, in the form of three Qur'anic manuscripts, which are now preserved in the National Museum of Iran, has tried to determine how these manuscripts have been designed. The approach of this research is quantitative and the method used is a descriptive analytic case study. The results of this discussion showed that there might have been another way of design, not based on the principle of dividing the edges of a folio into equal parts, but on the basis of designing a bifolium as a whole. In this method, the designer divides the length of a bifolium into *n* equal parts; then, assigns 1Ḡ*n* to the inner margins in the middle, and the same amount from the top or bottom to the upper or bottom margins. Now, using some simple geometric methods, which are mainly based on drawing the main rectangle's diagonals such as the bifolium and folia or sub-rectangles derived from the intersection of the folio edges and the guide lines, determines the location of the other dimensions. The latter method is not only compatible with the construction of a manuscript in the Islamic Middle Ages, which was based on the binding of a number of bifolia, but also allows the designer to choose the location of the text

1 I am deeply grateful for the cooperation of the respected director of the National Museum of Iran, Dr. **Jebrael Nokandeh**, Mr. Karam Mirzaei, the director of the Museum of Islamic Archaeology and Art, and Mr. Shahab Shahiri, the trustee of the property of the Museum of Islamic Archaeology and Art, who did not hesitate to help me in advancing all stages of this research.

2 Assistant Professor, Islamic Azad University Parand Branch, Faculty of Sciences, Graphic Design, Parand, Iran E-mail: tb.beheshti@gmail.com

box as well as double-page text-frontispiece appropriately without using complex numeral systems. It is interesting that the application of these simple geometric methods has allowed the designer to automatically design a framework in which the length-to-width ratio was always proportional.
Keywords: Layout system, Timurid Qur'ans in the National Museum of Iran, Bifolium, Double-page text-frontispiece, Text box.

Özet

Bazı çağdaş araştırmacılar, Farsça el yazmalarının sayfa düzeninin, bir folyonun kenarlarının art arda eşit parçalara bölünmesi ilkesine dayandığını ileri sürmüşlerdir. Bununla birlikte, söz konusu yöntemin gerekliliklerini karşılamayan birçok Farsça el yazması versiyon vardır. Bu araştırma, şu anda İran Ulusal Müzesi'nde muhafaza edilen üç Kur'an nüshası üzerinden, bu nüshaların nasıl tasarlandığını tespit etmeye çalışmıştır. Bu araştırmanın yaklaşımı niceliksel olup betimleyici analitik bir vaka çalışması yöntemi kullanılmıştır. Bu tartışmanın sonuçları, bir folyonun kenarlarının sırayla eşit parçalara bölünmesi ilkesine değil, bir çift yaprağın (*bifoliumu)* bir bütün olarak tasarlanması temeline dayanan başka bir tasarım yönteminin olabileceğini göstermiştir. Bu yöntemde, tasarımcı bir çift yaprağın (*bifoliumun*) uzunluğunu **n** eşit parçaya böler; ardından, ortadaki iç kenar boşluklarına **1Ḡn** ve üst veya alttan üst veya alt kenar boşluklarına aynı miktarda üst veya alt kenar atamalarını yapar. Daha sonra, esas olarak çift yaprağın (*bifolium)* ve sayfa (*folia)* gibi ana dikdörtgenin köşegenlerini veya sayfa (*folio)* kenarları ile kılavuz çizgilerinin kesişiminden elde edilen alt dikdörtgenleri çizmeye dayanan bazı basit geometrik yöntemler kullanarak diğer boyutların yerini belirler. İkinci yöntem, İslam Ortaçağ'ında sadece bir dizi çift yaprağın (*bifoliumun)* ciltlenmesine dayanan bir el yazmasının yapımıyla uyumlu olmakla kalmaz, aynı zamanda tasarımcının metin kutusunun ve çift sayfalı metin önsözünün yerini uygun şekilde seçmesine olanak tanırken karmaşık sayı sistemleri kullanmaksızın otomatik olarak bir çerçeve tasarlamasına izin verir. Bu basit geometrik yöntemlerin uygulanmasının, tasarımcının otomatik olarak uzunluk-genişlik oranının her zaman orantılı olduğu bir çerçeve tasarlamasına izin vermesi ise ilginçtir.
Anahtar Kelimeler: Mizanpaj Sistemi, İran Milli Müzesi'ndeki Timurid Kur'anları, Bifolium, Çift Sayfa Metin-Önyüz, Metin Kutusu.

Introduction

Ancient sources say little about the systems and methods of layout design in Persian manuscripts. Only a number of contemporary scholars have attempted to retrieve the page layout methods relying on the analysis of a handful of these manuscripts. For example, some of these researchers have shown that modular grid systems have been the basis of layout design in some Persian manuscripts. However, the observations of this researcher show that the mentioned systems cannot justify the method of lay-

out design in many versions left from the Timurid period (749-885/1370-1507). On the other hand, according to the producing method of manuscripts in the Islamic Middle Ages, which was based on cutting and binding a number of bifolia[3] (Deroche, 2006), it can be guessed that other method or methods have existed, which were the basis of layout design in these manuscripts; methods which probably followed the principle of designing a bifolium as a whole. This paper attempts to discuss this hypothesis relying on the structural analysis of three samples of Quranic Mus'hafs left from the Timurid period, currently housed in the National Museum of Iran. So that, in addition to introducing these three versions and collections of Qur'anic pamphlets, I have tried to retrieve the system governing their page layout in the form of two different systems governing the page layout of opening pages and text pages.

Research Method

This research employs a combination of case descriptive-analytical and quantitative methods to investigate the layout system of three Timurid Qur'ans. The selected manuscripts, housed in the National Museum of Iran, are notable for their exceptional quality. Despite variations in formal proportions, a consistent feature across all three examples is that the width of the inner margin equals half the length of the header, footer, or both. The coefficient of error in this study was considered 2%, which has been allowed by Deroche for the difference in distance in accurately calculated ratios (Deroche, 2006).

Theoretical framework

Since medieval Islamic masters did not have access to modern precise instruments or contemporary algebraic methods to design the components of their books; inevitably, they used geometric methods to advance their goals. In an article entitled "Evidence for grid layout in Persian manuscripts", M. Amin Mahdavi, relying on the analysis of 84 different versions, shows that these masters used a grid system dividing a page into horizontal and vertical equal units in order to determine the location of the text box on a page (Mahdavi, 2004). Also, in an article entitled "Recherche sur le Module et le trace Correcteur dans la Miniature Orientale" Chahryar Adle justifies the layout of

[3] A bifolium is a rectangular piece of a writing canvas that was folded in the middle in such a way that it was divided into two equal parts and formed two leaves. A set of these two-page papers were placed inside each other and connected by passing the binding thread to get a fascicle. The pages were sewn together and created the book (Deroche, 2006).

"Futohate Homayon" based on the modular grid infrastructure. Using such an infrastructure means that the top and bottom margins must have the correct ratio, or at least plus 1⁄2 - as Adle claims - with the page length and the outer margin. Also, the inner margin has to have similar proportions with the width of the page. On the other hand, the parameters of the top margin with the bottom one and the outer margin with the inner one, should show reasonable proportions (Adle, 1975).

Table 1: *The average dimensions of the folios, text box, double-page frontispiece, four margins and their proportions in three selected manuscripts of Timurid Qurans houssed in the National Museum of Iran (measurements have been all calculated in millimeters).*

	Collection of Quranic pamphlets No. 3645 (text pages)	Collection of Quranic pamphlets No. 3645 (opening pages)	Quranic manuscript no. 4233 (opening pages)	Quranic manuscript no. 4233 (text pages)	Collection of Quranic pamphlets No. 9232 (opening pages)	Collection of Quranic pamphlets No. 9232 (text pages)
Folio length	355	355	255	255	342	342
Folio width	245	245	170	170	264	261
Length of the textbox/double-page frontispiece	260	215	182	165	213	227
Width of the textbox/double-page frontispiece	185	170	114	102	171	171
Top margin	55	69	30	42	62	46/5
Bottom margin	39	55	43	48	67/5	67/5
Outer Margin	38	54	40	47	65	65
Inner margin	19	24	15	21	23/5	23/5
<u>Page length</u> Top margin	6/45	5/14	8/5	6	7/2	7/2
<u>Page length</u> Bottom margin	9/1	6/45	6	5/31	5	5
<u>Page width</u> Outer Margin	6/5	4/53	4/25	3/61	4	4
<u>Page width</u> Inner margin	13	10/2	11	8	11	11
<u>Top margin</u> Bottom margin	1/41	1/25	0/7	0/87	0/68	0/68
<u>Outer Margin</u> Inner margin	2	2/25	2/66	2/23	2/7	2/7
<u>Page width</u> Page length	1 / 2√	1 / 2√	2 / 3	2 / 3	3 / 4	3 / 4
<u>Width of text box</u> length of text box	1 / 2√	4^{4} / 5√1+	2^{5} / 5√1+	2 / 5√1+	4 / 5√1+	3 / 4

However, there are many Timurid manuscripts that do not show such qualities in all or some of the mentioned parameters, and therefore the method proposed by these researchers cannot justify the system governing their layout. For example, in eight samples of copies and collections of Timurid Qur'anic pamphlets preserved in the National Museum of Iran, which were directly examined by this researcher, not a single sample responded positively to the requirements of the mentioned method.[4] Instead, in seven Quranic Mus'hafs, the width of the inner margin was equal to the half of the length of the header, footer, or both.[5] The recent feature, along with the method of bookmaking in the Islamic Middle Ages, which was based on cutting and binding a bifolium (Deroche, 2016), indicates that there were probably methods of design, at least in Timurid period, that were not based on designing modular grids, but on the basis of designing a bifolium as a whole.

In order to discuss this hypothesis, in the first step, three versions of Quranic pamphlets from the collection of Timurid manuscripts preserved in the National Museum of Iran, numbered 3645, 4233 and 9232, were selected. The special feature of these codices is that like many Qur'anic manuscripts preserved in this museum,[6] the mentioned examples also retain their original shape and dimensions and are therefore suitable options for this research. On the other hand, all these Mus'hafs, are among the most exquisite Timurid Qur'ans preserved in this museum; then it can be guessed that the highest possible standards have been used in their design and production.[7] In the next step, in each of these versions, the eight dimensions of page length, page width, text box length, text box width, top margin length, bottom margin length, outer margin width, and inner margin width, were measured in millimeters and recorded in Table 1 for the opening and text pages both. As it can be seen, in each of these three versions, the ratio of some of the men-

4 These manuscripts and collections of Qur'anic pamphlets are: 3636, 3644, 3645, 4233, 4268, 9226, 9232, 9233.

5 These manuscripts and collections of Qur'anic pamphlets are: 3636, 3645, 4233, 4268, 9226, 9232, 9233.

6 Many of these Qur'ans are among the objects dedicated to the tomb of Sheikh Safi al-Din Ardabili, which were transferred from Ardabil to Tehran in /1935 and /1974 and were finally handed over to this museum (Khamoshi, 2010).

7 One of the most important direct results of applying these standards is the proportions governing the dimensions of the page, the dimensions of the text box and the dimensions of the illuminated tablets in these versions. Proportions that are all among the beautiful and popular proportions used in the layout of the book in the Islamic Middle Ages. To read about these ratios, see: Francois Deroche, *Islamic Codicology: An Introduction to the Study of Manuscripts in Arabic Scrip*, ed. Muhammad Isa Waley, trans. Deke Dusinberre and David Radzinowicz (London: Al-Furqan Islamic Heritage Foundation, 2006), 169-171.

tioned margins to their adjacent dimensions on a page is an integer. This means that the designer probably used the well-known geometric methods of dividing a line into equal parts in order to determine the location of some dimensions of the illuminations frame or text box. However, for designing those dimensions whose ratio of distance from the edge of the page to their adjacent dimensions do not show such a property, other methods have been used, which will be discussed below.

Text

1. Collection of Qur'anic pamphlets No. 3645

1.1. Introduction of the version

This collection of Qur'anic pamphlets can be considered as one of the most exquisite Timurid Qur'anic collections preserved in the National Museum of Iran. Not only are its illuminations a sublime and glorious example of the Timurid period's illuminations but also its calligraphy performed in the style of Muhaqqaq is an excellent example of the Timurid calligraphy.[8] The format of this collection, which includes 40 half-*juzes'* (sections) of the collection of sixty half-*juzes'* (sections) of the Qur'an, is Rahli[9] and its dimensions are about 35.5x24.4 cm (folio). This collection of pamphlets comprises 1778 pages and all of these pages are ruled[10] and the dimensions of these rectangles in the opening pages are 18.5x26 cm and in text pages are approximately equal to 17x21.5 cm (Afrond, 1995).

1.2. The system governing the layout of the manuscript

1.2.1. Opening pages

Each half-*juz'* (section) of this collection begins with only a beautiful and elegant illuminated double-page text-frontispiece which is designed based on two simple symmetrical rectangles, each of which consists of upper and lower inscribed panels (Figure. 1).

---

8 Unlike many similar collections in the National Museum of Iran, this collection has been signed. The 2nd and the 16th pamphlets have been signed by "Imad Al-Mahlati" and "Imad bin Haji Mohammad Al-Qomi" respectively. However, there is no evidence in these manuscripts that show when and where they were produced (Afrond, 1995).

9 It is one of the standard book formats in Iran, which is close to the size of A4 standard.

10 It means that the text box is materialized by a drawn rectangle.



Figure 1: double-page text-frontispiece, the sixth volume of the collection of Qur'anic pamphlets (Manuscript, 9th century AH/15th century AD, Tehran: National Museum of Iran), no. 3645.

To restore the system governing the layout of these tablets, in the first step we have to look at the Table 1. As can be seen in this table, the width of the outer margin and the length of the bottom margin are equal to twice the width of the inner margin. On the other hand, this value is equal to 1⁄13 of the length of the bifolium. Therefore, it is easy to imagine that in the first step, the length of the bifolium is divided into 13 equal parts based on the first number 13.[11] Then 2⁄13 of it is allocated to the outer margins on both sides and 1⁄13 of the middle to the inner margins. To determine the location of the bottom frame, the same amount is separated from the bottom of the bifolium and the guide line of the bottom frame is drawn (Figure. 2).

[11] Direct evidence of how to divide a line segment into two or three equal parts can be found in some Islamic sources (Bozjani, 1991). However, no direct evidence has been obtained so far for how to divide a line segment into other prime numbers. There is only countless indirect evidence in various fields of techniques, including book arts, which show that Muslim masters had access to methods to divide a line segment into any number of equal parts as desired. Methods that unfortunately are currently unknown to us.

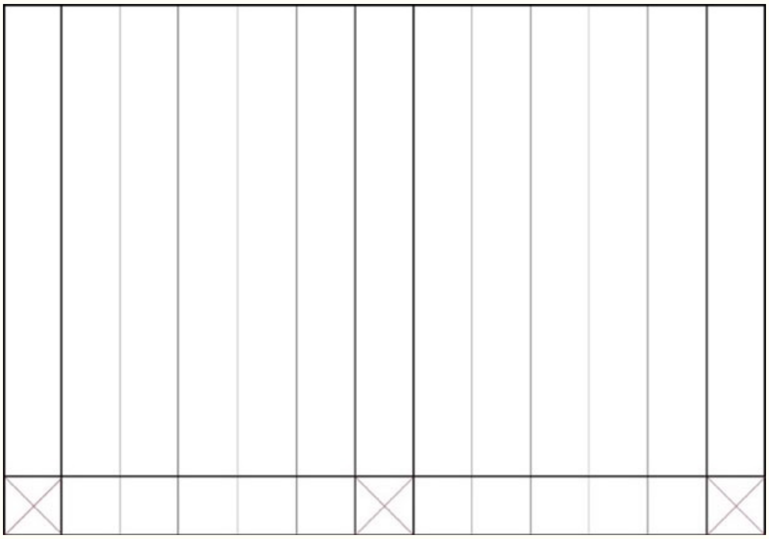


Figure 2: Possible method of arranging the location of the side, interior and bottom frames.

The well-known method of dividing a segment into equal parts is not responsible for adjusting the location of the upper frames. Because on the one hand, the ratio of the top margin to the width of the folio does not show the correct numerical, and on the other hand, this margin is not designed based on the ratio n/13 of the length of the bifolium. Instead, as shown in Figure 3, if the diameters of each page are drawn separately, then the points obtained from the intersection of these diameters and the guide lines indicating the outer frame of the tablets are connected, the location of the frame is obtained (Figure. 3).

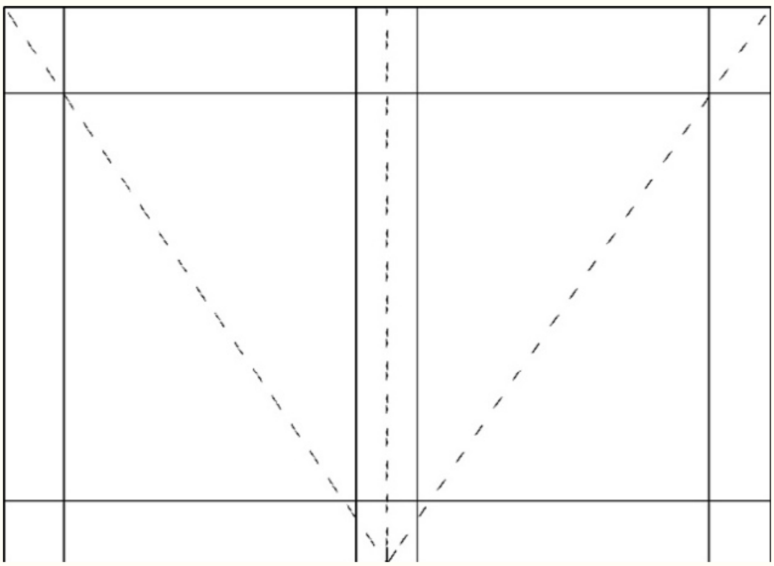


Figure 3: Possible method of arranging the location of the upper frames.

1.2.2. Text pages

Considering that the dimensions of the text box and, accordingly, its location on a folio, in comparison with the same features in the frame of the double-page text-frontispiece, show obvious differences, it can be concluded that the system governing the layout of the text box on ordinary folios is different from the opening pages. However, calculations showed that the design of the recent system cannot be justified based on its internal criteria. Instead, if this system is compared with the structure governing the design of the double-page text-frontispiece, it can be seen that it is designed based on the placement of the second frame of the double-page text-frontispiece (Figure. 4).



Figure 4: Possible method of Adjusting the location of the text box on the folia of the sixth volume of the collection of Qur'anic pamphlets (Manuscript, 9th century AH/15th century AD, Tehran: National Museum of Iran), no. 3645.

2. Qur'anic manuscript No. 4233

2.1. Introduction of the version

This manuscript contains the thirteenth *juz'* (section) of the Qur'an. Its format, which is probably the only remaining *juz'* of the Qur'anic collection, is Rahli and its folio dimension is about 25.5x17 cm. This manuscript includes

87 pages, all of which are tabulated, and the dimensions of these rectangles on the opening pages are about 18.2x11.5 cm and on the other folios are about 16.5x10.2 cm.

2.2. The system governing the layout of the manuscript

2.2.1. Opening pages

This manuscript begins with a double-page text-frontispiece, which shows the features of Timurid illuminations well. Among these features, we can mention the rectangular shape of the illuminations, double text panels at the top and bottom, cedar-like shapes on the outer margins of the illuminations, diverse coloring with the predominance of lapis lazuli and gold water (Figure. 5).



Figure 5: double-page text-frontispiece (Qur'anic manuscript, 9th century AH/15th century AD, Tehran: National Museum of Iran), no. 4233.

My calculations show that the layout design method of these folios has significant similarities with the method used to design the frames of the double-page text-frontispiece of the Qur'anic pamphlets number 3645. Here, like the previous example, the layout system of the opening pages is based on a square in which the length of each side is twice the width of the inner margins and equal to the length of the top margin. On the other

hand, the length of these sides has been obtained by dividing the length of the bifolium into equal parts, as in the version number 3645, with the difference that in the latest version, this value is equal to 1⁄11 of the length of the bifolium (Table. 1). Therefore, it is easy to see that after dividing the length of the bifolium into 11 equal parts, the designer allocated 1⁄11 from the middle to the inner margins and the same amount from the top to the top margin (Figure. 6).

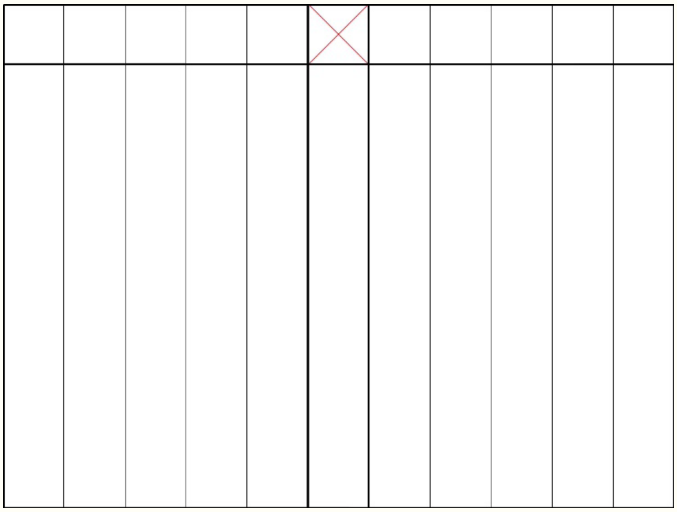


Figure 6: Possible method of arranging the location of the interior and upper frames.

It seems that the simple geometric methods have been used to design the other dimensions of this double-page text-frontispiece. If the diameters of the rectangle of the bifolium are drawn, two points A and B will be obtained from the meeting points of these diameters with the guide line of the upper frames of the illumination. Now, if two perpendicular lines from these points are drawn to the lower side of the rectangle, the lines indicating the side frames of the frontispieces can be obtained. Also, if the upper corners of the main rectangle are connected upside down to the points resulting from the intersection of the guide lines of the inner frames of the illuminated tablets and the edge of the bifolium (points C and D), two guide lines will be obtained. These two lines cut the guide lines of the inner frames of the illuminations in two points (C1 and D1). The line obtained by connecting these two points is the guide line, based on which the lower frames of the frontispiece have been drawn (Figure. 7).

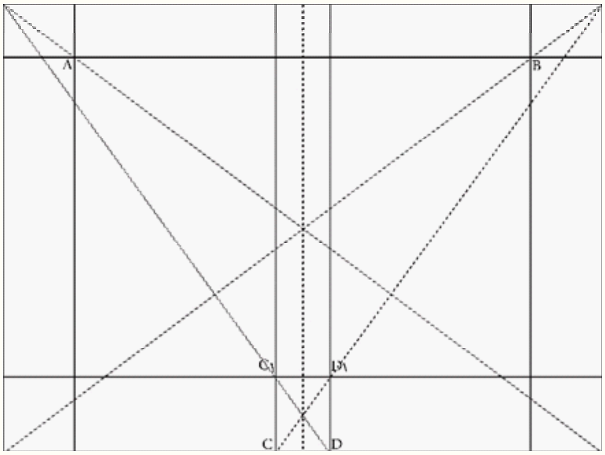


Figure 7: Possible method of arranging the location of the outer and bottom frames.

2.2.2. Text pages

Here, like the previous example, the system governing the layout of the text pages is different from its parallel in the opening pages of the manuscript. However, my calculations showed that the design of these pages, unlike the previous manuscript, was not affected by the structure used in the design of the opening pages. Thus, it can be claimed that the layout of the text pages follows a template independent of the one governing the structure of the opening pages. In order to recover this template, in the first step we look at the numbers recorded in the columns related to the text pages of this version in Table 1. As it can be seen, the length of the top margin is equal to twice the width of the inner margins, and this value is equal to 1⁄8 of the length of the bifolium. Therefore, it can be easily guessed that after dividing the length of the bifolium into 16 equal parts, the layout designer allocated 2⁄16 of it from the middle to the inner margins and the same amount from the top to the top margin (Figure. 8).

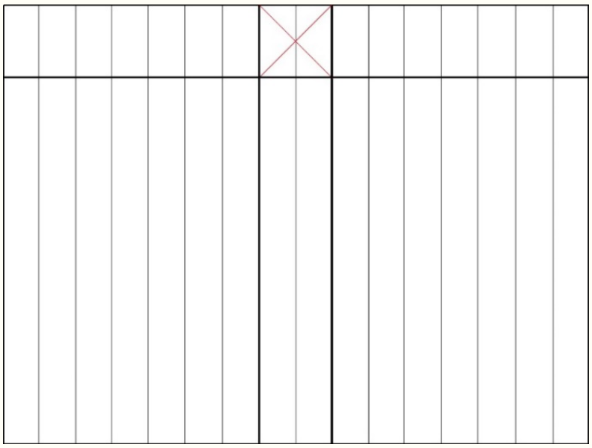


Figure 8: Possible method of arranging the location of interior and upper frames of the text box.

To design other dimensions of the text box, it seems the designer has used simple geometric methods seen in Figure 9. If the two points of A and B, where the guide line of the upper frame of the text box meets the edge of the folio, are connected to the two points of C and D at the bottom of the bifolium, two new points (C1 and D1), which are located on the inner frame guide lines, are obtained. Now, if from these points, another line parallel to the length of the bifolium is drawn, the guide line of the lower frames of the text box will be obtained. On the other hand, since the length of the bottom margin is equal to the width of the outer margin, it can be assumed that the designer transferred the length of the bottom margin on the lower edge of the paper using a compass and the lines indicating the side frames of the text box have been also obtained (Figure. 9).

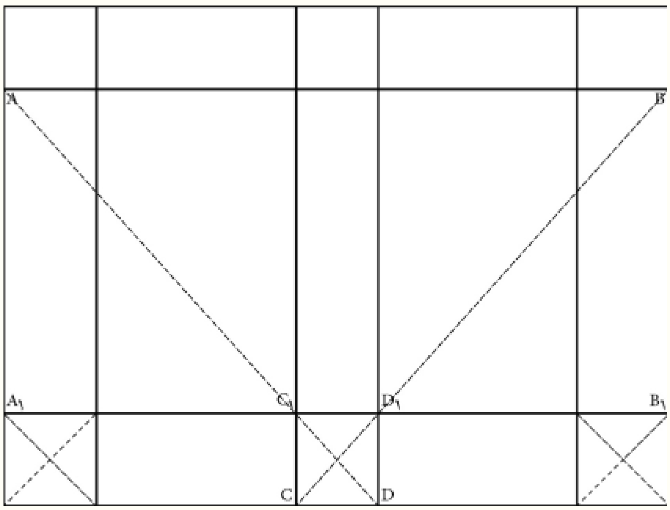


Figure 9) Possible method of arranging the location of the outter and bottom frames of the text box.

3. Collection of Qur'anic pamphlets No. 9232

3.1. Introduction of the version

This collection of Quranic pamphlets contains 23 *juz'* (section) of the Qur'an, each of which contains a separate volume and totals 1255 pages. The dimensions of a folio in these pamphlets made in the format of Rahli are 34x26 cm. All the pages of this collection are tabulated and the dimensions of these rectangles are 21.3x17.5cm in the opening pages and about 22.8x17.5cm in the other ones.

3.2. The system governing the layout of the manuscript

In this collection of Quranic pamphlets, unlike the previous ones, the dimensions and placement of the text box on the folio exhibit significant similarities to the double-page text-frontispiece. The only distinction lies in the length of the upper margin, which is slightly longer in the text pages compared to its counterpart in the opening pages. Consequently, the frontispiece's length is marginally shorter than the length of the text box. Despite this difference, it is noteworthy that the length of the upper margin in the text folios equals twice the width of the inner margin. This observation leads to the assumption that the layout system governing the opening pages has mirrored the structure employed in the text folios. Therefore, in this collection, unlike previous examples, we prioritize examining the layout system of the text pages first.

3.2.1. Text pages

In this version of Quranic pamphlets, the placement of the upper and inner frames of the text box, is designed based on the division of the length of the bifolium into 11 equal parts. So that 1/11 of it is allocated from the middle to the inner margins and the same amount from the top to the upper margin (Figure. 10).

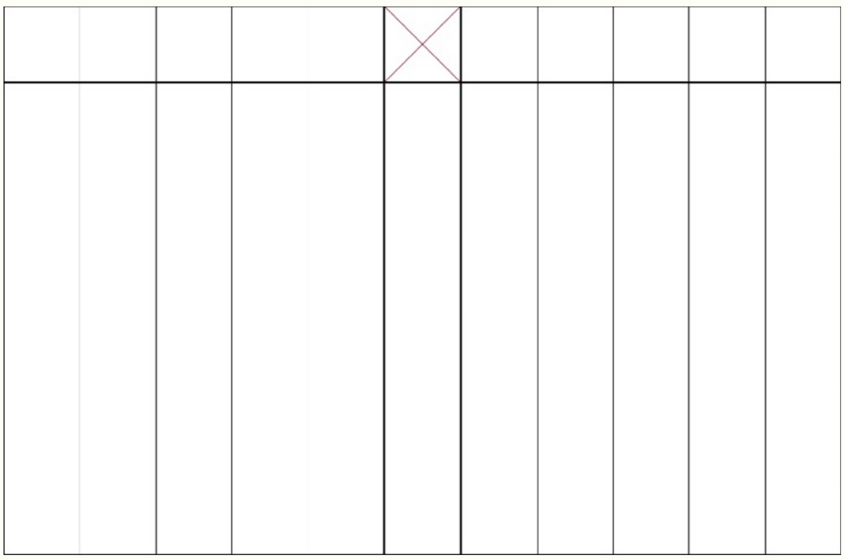


Figure 10: Possible method of arranging the location of the interior and upper frames of the text box.

To determine the location of the side and bottom frames of the text box, the application of none of the aforementioned methods is not responsible. Instead, if we take a look at table 1, it can be seen that in this version of the Quran, unlike the previous ones, the ratio of the length of the bottom margin to the length of the folio and the ratio of the width of the outer margin to the width of the folio are integers. A feature that shows the designer has designed at least one of these dimensions using the familiar method of dividing a line segment into equal parts and the other one by relying on the same method or the method suggested in Figure 11.

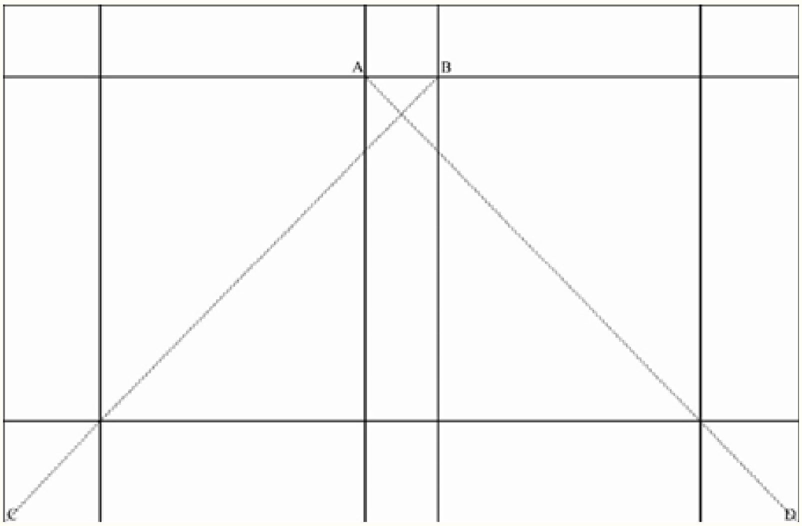


Figure 11: Possible method of arranging the location of the side and bottom frames of the text box.

3.2.1. Opening pages

Each *juz'* of this collection is introduced by a double-page text-frontispiece on its first and second folios. These frontispieces consist of a pair of exquisite illuminated opening plates that include four inscribed panels on the top and bottom (Figure. 10). Although the design style of these decorations has slight differences from each other; But their general dimensions, as well as the colors used in painting and even the distribution of colors show the unity of their design and implementation.



Figure 12: double-page text-frontispiece, the eighth *juz'* of the collection of Quranic pamphlets (Manuscript, 9th century AH/15th century AD, Tehran: National Museum of Iran), no. 9232.

As can be seen in Table 1, the length of the frontispiece frame is 1.4 cm shorter than its counterpart in the text pages. This trick has been used to place the text-frontispiece in the middle of the pages so that the audience can see it better. On the other hand, it has been shortened to such an extent that while the length of the upper and bottom margins has become closer to each other, the frame length of these illuminated plates is still proportional to their width (Figure. 13).

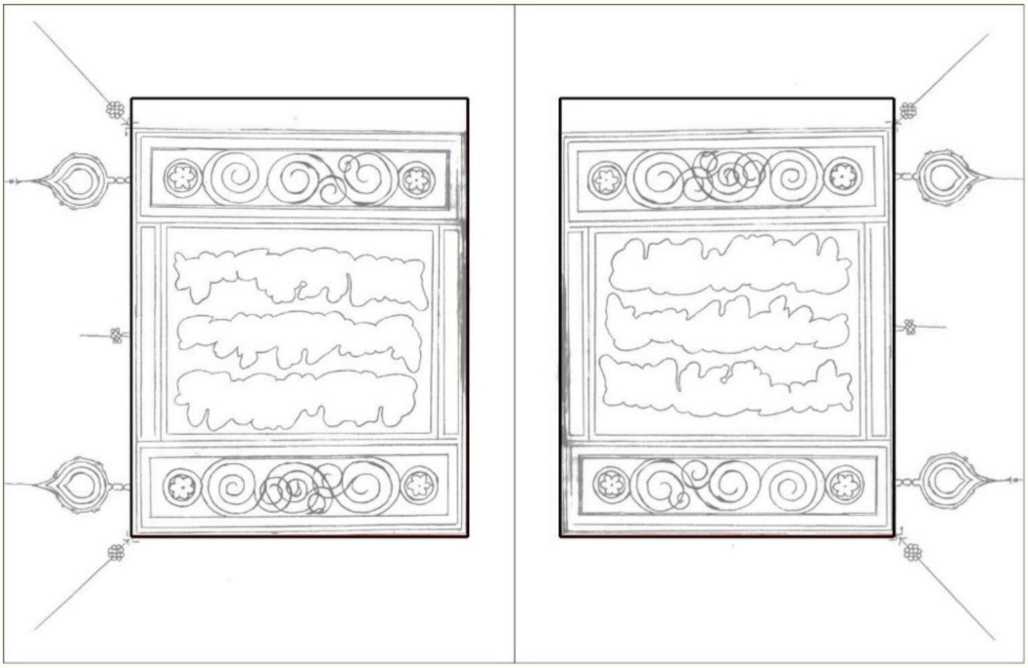


Figure 13: Shorter length of the illuminated tablets compared to the length of the text box.

Conclusion

For the first time, this study shows that the method proposed by some researchers such as Mohammad Amin Mahdavi, which is static and based on dividing a folio into equal parts, and changing it into a modular grid, cannot defend the method used in the layout of some of the remaining Timurid versions. Among them, I mentioned three collections of Qur'anic pamphlets that are currently kept in the National Museum of Iran. Instead, the method I proposed, which is based on the design of a bifolium as a whole, not only is able to justify the ruling system of the page layout of these collections of Quranic pamphlets but also consistent with the method used to produce books in the Islamic Middle Ages, which was based on cutting and binding a bifolium as a whole. In this method, it seems the designer divided the length of a bifolium into n equal parts in the first step, then assigned the middle 1⁄n of the length of the bifolium to the inner margin, and separates the same amount from the top or bottom of the bifolium and assigns it to the top or bottom margins. Then, using some simple geometric methods, which mainly relies on drawing the diameters of the main rectangles, such as the bifolium and folio rectangles, or sub-rectangles, such as the rectangles derived from the intersection of the folio rectangle and guide lines, deter-

mined the location of other dimensions of the double-page text-frontispiece or the text box. The point here is that, given the choice of a proportional bifolium, the application of such simple geometric methods allowed the manuscript designer, spontaneously and without using complex numerical systems, to design a framework in which the length ratio is always proportional to the width. However, this method did not lead to a series of proportional margins, so the margins of these manuscripts are not proportional unlike most western versions.[12]

References

Adle, Chahryar. "Recherchesur le Module et le trace Correcteurdans la Miniature Orientale", *Le Monde Iranienetl'islam* 3 (1975), 81-105.

Afrond, Qadir. *A Collection of Quranic Manuscripts of the Museum of Islamic Era: Golchini az Qurānhāye Khati-e Dorāne Islāmi*. Tehran: National Museum of Iran, 1995.

Al-Buzjani, Abu al-Wafa'. *A Book on Those Geometric Constructions which are Necessary for a Craftsman*: *Kitāb fī mā yaḥtāj ilayh al-ṣāniʿ min al-aʿmāl al-handasiyya*, trans. Alireza Jazbi, Tehran: Soroush, 2021.

Déroche, François. *Islamic Codicology: An Introduction to the Study of Manuscripts in Arabic Script.* ed. Muhammad Isa Waley. trans. Deke Dusinberre and David Radzinowicz. London: Al-Furqan Islamic Heritage Foundation, 2006.

Khamoushi, Leila, "The Process of endowment of objects on the tomb of Sheikh Safi al-Din Ardabili and their entry into the National Museum of Iran", *Vaghfe-Mirase-Javidan* 66 (2010), 72-77.

Mahdavi, M. Amin, "Evidence for grid layout in Persian manuscripts". *Shahnama: the visual language of the Persian book of kings.* ed. Robert Hillenbrand. 155-174. Routledge, 2004.

Tschichold, Jan. *the Form of the Book*. London: Lund Humphries, 1991.

[12] To study these proportions in western manuscripts, see: Jan Tschichold, *the Form of the Book* (London: Lund Humphries, 1991), 36-64.

القيم الجمالية في التراث السياسي الإسلامي في ضوء المقاصد التحسينية

محمود النفار[١]

مقدمة:

إن المناحي التي تميز الفكر السياسي الإسلامي عديدة ومتنوعة، وقد أخذ معظمها حظاً من البحث والدراسة فيما بقي البعد الجمالي في هذا التراث ثاوياً في الدراسات الحضارية والتاريخية، ولن يكتمل هذا الفكر بدون إظهار الأبعاد الجمالية وتأكيد استيعابها مجالات السياسة ومقارنتها بالمناهج الأخرى.

وتعد المقاصد التحسينية أدق المناهج المعرفية التفصيلية دقة في تناول القيم الجمالية بالنظر إلى وضوح قواعدها، ودقة أحكامها، وجلاء مفاهيمها. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى يساعد توظيف مدخل المقاصد التحسينية في تشغيل قواعد المقاصد في مجال ندر تشغيله فيه، ومن ما من شأنه تطوير الدرس المقاصدي في مجال الشأن العام.

---

[١] عضو الهيئة التدريسية في كلية الإلهيات في جامعة فان يونجو ييل بتركيا، mahmut.nafar@gmail.com.

أولاً: المقاصد التحسينية للتراث السياسي. تأصيل معرفي:

أتناول في هذه المدخل المعرفي جملة من القضايا المفاهيمية والمنهجية التي من شأنها تمهيد الطريق نحو وعي أعمق وأدق بموضوع الدراسة.

مفهوم التراث السياسي الإسلامي:

نريد بالتراث السياسي الإسلامي[٢] هنا ما هو أوسع من التراث المدون، أو المصنفات المؤلفة، ويمكن أن يعدّ هذا تعريفاً ضيقاً، أما التعريف الواسع للتراث فهو يستوعب كل ما ورثته الأمة الإسلامية عن أسلافها وموضوعه السياسة: العقائد والشرائع، والقيم والأخلاق، والمناهج والمصادر، والمصنفات والرسائل، والخطب والوثائق، والخبرات والتجارب، والمؤسسات والفعاليات، والأنظمة والهياكل، والأعراف والتقاليد، والآثار والأعمال من مساجد وتكايا، وأسواق وقصور، وأسبلة وخانات، ونقوش وزخارف، وزركشات ومقتنيات، سواء أكان هذا التراث مكتوباً أو محكياً أو متمثلاً أو مرئياً، مادياً أو معنوياً[٣].

والقيم الجمالية أو المصالح التحسينية تنتشر في الخارطة السابقة في كل أجزائها وعناصرها، وتترقى بها ذائقة المكلف، ويتزكى بها جسده وروحه، وعقله ووجدانه، وتتقوى معها بواعثه نحو امتثال التكاليف كما قال تعالى: {**وَلَكِنَّ اللَّهَ حَبَّبَ إِلَيْكُمُ الْإِيمَانَ وَزَيَّنَهُ فِي قُلُوبِكُمْ وَكَرَّهَ إِلَيْكُمُ الْكُفْرَ وَالْفُسُوقَ وَالْعِصْيَانَ أُولَئِكَ هُمُ الرَّاشِدُونَ**} [الحجرات: ٧].

مفهوم المقاصد التحسينية وصلتها بالسياسة الشرعية:

عرف إمام الحرمين المصالح التحسينية بأنها: «ما لا يتعلق بضرورة حاقة ولا حاجة عامة ولكنه يلوح فيه غرض في جلب مكرمة أو في نفي نقيض لها»[٤]، وعرفها الإمام الشاطبي بأنها: «الأخذ بما يليق من محاسن العادات، وتجنب المدنسات التي تأنفها العقول الراجحات»،

---

٢ حدد رضوان السيد الإطار الزمني للتراث إلى حدود القرن الثاني عشر الهجري، والثامن عشر الميلادي، ينظر: الحضور التراثي في الفكر السياسي الإسلامي الحديث والمعاصر (ص: ١).

٣ حامد عبد الله ربيع: مدخل في دراسة التراث السياسي الإسلامي (١/ ١٢٩-١٤٦، ١٧)، حامد عبد الله ربيع: مقدمته لكتاب سلوك المالك (ص: ٦٧-٧١)، رضوان السيد: الحضور التراثي في الفكر السياسي الإسلامي (ص: ١).

٤ إمام الحرمين الجويني، البرهان، (٢/ ٩٢٣-٩٢٥).

وجعل مدارها على مكارم الأخلاق، وفقدان هذه المصالح التحسينية لا يخلّ بأمر ضروري ولا حاجي، فالمقصود منها التحسين والتزيين، وضرب لها أمثلة في كل من العبادات كالطهارات وإزالة النجاسات، والعادات كتجنب الإسراف والإقتار في المأكولات، والمعاملات كسلب العبد والمرأة منصب الإمامة، والجنايات كمنع قتل النساء والصبيان والرهبان في الجهاد[٥]. وأفضل التعريفات التي تناولت المصالح التحسينية بوصفها مصالح عامة تعم الأمة هو تعريف الإمام محمد الطاهر بن عاشور، حيث عرفها بقوله: «ما كان بها كمال حال الأمة في نظامها حتى تعيش آمنة مطمئنة، ولها بهجة منظر المجتمع في مرأى بقية الأمم، حتى تكون الأمة الإسلامية مرغوباً في الاندماج فيها أو في التقرب منها»[٦].

والملاحظ أن إمام الحرمين قرر الصلة الوثيقة بين المصالح الضرورية والحاجية والتحسينية من جهة وأحكام الإيالة والسياسة من جهة أخرى، حتى جعل هذه المصالح الضرورية والحاجية والتحسينية ذات بعد سياسي في أصلها، ويدل لصلة المصالح التحسينية بالشأن العام قوله إنها لا تتعلق بالمصالح الضرورية والحاجية العامة، ومعنى ذلك أنها وإن كانت تحسينية إلا أنها تتعلق بالعموم أيضاً نظير الضروريات والحاجيات.

ثم تراجع هذا الوضوح في البعد السياسي مع الشاطبي، بسبب حصره تمثلات المصالح في رباعية: العبادات والعادات والمعاملات والجنايات، وكان الأولى إذا أراد التقسيم أن يفرد السياسات بقسم خاص بالنظر إلى أبعاده الكلية التي لا يمكن أن تستوعبها هذه العناوين بسبب ارتباطها عادة بفقه الفروع. بيد أن الشاطبي قد ضرب مثلاً ببعض الأحكام السياسية كماصدقات لقسم المعاملات، وأعني هنا: سلب العبد والمرأة منصب الإمامة.

وأظهر من ربط بينهما هو ابن عاشور، حيث عين ماهيتها بما يحصل به كمال النظام، وحدد مقاصدها وآثارها على الأمة بما يجعلها تشعر بالطمأنينة، وعلى بقية الأمم بما يرغب في الاتصال بالأمة الإسلامية من خلال القيم الجمالية التي تجعل لها بهجة ظاهرة.

---

[٥] الشاطبي، الموافقات (٢/ ٢٢-٢٣).

[٦] ابن عاشور، مقاصد الشريعة الإسلامية، (٣/ ٢٣٢، ٢٤١، ٢٤٣).

والمصالح التحسينية السياسية بما هي غاية من غايات التكاليف السياسية في النموذج الإسلامي تتطوقها الدولة والأمة على جهة التكامل والتعاون بناء على ما قرره فقهاء السياسة الشرعية بأن «معظم فروض الكفاية مما لا تتخصص بإقامتها الأئمة، بل يجب على كافة أهل الإمكان أن لا يغفلوه، ولا يغفلوا عنه»[٧].

أقسام المصالح التحسينية في المجال السياسي:

تنقسم المصالح التحسينية في المجال السياسي إلى أقسام، فبالنظر إلى معقولية الأحكام تنقسم إلى قسمين: ما في تحصيله خروج عن القياس الكلي مثل اشتراط القرشية على قول القائلين بدخول الواجبات في التحسينيات، وما فيه موافقة للقياس الكلي مثل نصب الأئمة والولاة والقضاة ونحو ذلك.

وبالنظر إلى الكليات التي تخدمها هذه المصالح تنقسم المصالح التحسينية إلى خمسة أقسام:

- مصالح تلحق بكلي حفظ الدين مثل تحويل المساجد والقلاع والأسوار والرايات والأعلام إلى تحف فنية شاهدة على عظمة الأمة الإسلامية.

- مصالح تلحق بكلي حفظ النفس، وهي نوعان: مادية مثل إلزام البعثات الدبلوماسية برعاية بروتوكولات الطعام والشراب المتعارف عليها في العمل الدبلوماسي بشرط أن لا تخالف أحكام الشريعة وآدابها، ومعنوية مثل إلزام موظفي الدولة المكلفين بالاتصال بالمجتمع ببشاشة الوجه، واحترام أهل العلم والفكر، ونحو ذلك.

- مصالح تلحق بكلي حفظ العقل مثل تخير التصاميم الهندسية الجميلة في عمليات بناء المدارس والجامعات الحكومية، وتطوير جماليات الخط والرسم والزخرفة والتغليف في الكتب المدرسية والجامعية، ومنها: صيانة العقل المسلم من أسباب العبث والتفاهة وإن كانت في أصلها مباحة.

---

[٧] الجويني: غياث الأمم (ص: ٣٤٦).

- مصالح تلحق بكلي حفظ النسل، مثل إلزام الجهات الحكومية الزوجين بدورات معرفية تدور حول آداب الزواج والمعاشرة، وأحكام الرفق والإحسان.

- مصالح تلحق بكلي حفظ المال، مثل رفع معاشات الموظفين بما يجاوز الضروري والحاجي.

ويجدر الانتباه إلى أنّ المصالح اللاحقة بكليات النفس والعقل والنسل والمال ترجع إلى حفظ الدين من بعض الوجوه إذا كانت تتعلق بالسياسة الشرعية، لأنها -أي: السياسة الشرعية- في أصلها ترجع إلى حفظ الدين، حتى عرفت الإمامة بأنها خلافة عن النبي صلى الله عليه وسلم في حراسة الدين وسياسة الدنيا به[٨].

وبالنظر إلى الكلية والجزئية فإنها تكون جزئية تارة مثل المصلحة التي ترجع إلى آحاد المتقاضين، وتكون جزئية تارة أخرى كما في نصب القضاة ومأسسة القضاء.

وبالنظر إلى الوقوع والتوقع فتكون واقعة تارة كما في مصلحة ارتداء الطلاب في المدارس الحكومية زياً موحداً، وتارة متوقعة كما في تعليم موظفي الدولة بعض العلوم والمعارف التكميلية والتي يتوقع أن يظهر أثرها فيما بعد.

وبالنظر إلى الدار التي تحصل فيها هذه المصالح فتكون المصلحة التحسينية دنيوية تارة مثل ولاية السلطان لمن لا ولي له من الأطفال والنساء، وأخروية تارة أخرى مثل زيادة قرب السلطان العادل من الله تعالى يوم القيامة[٩].

وبالنظر إلى الشمول فإن المصالح التحسينية السياسية لا تكون إلا مصالح عامة، وبالنظر إلى القصور والتعدية فإنها لا تكون إلا متعدية.

المصالح التحسينية من حيث العموم وأثره على مرتبتها:

---

٨ ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون (١/ ٢٣٩).

٩ أخرج الترمذي في سننه من حديث أبي سعيد رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «إن أحب الناس إلى الله يوم القيامة وأدناهم منه مجلسا إمام عادل»، وقال: حسن غريب. انظر سنن الترمذي (٣/ ٦٠٩)، كتاب: الأحكام، باب: ما جاء في الإمام العادل، برقم: ١٣٢٩.

تنقسم المصالح التحسينية بشكل عام إلى مصالح عامة تعم الأمة أو جماعة منها، وخاصة تخص الآحاد.

وبالنظر إلى طبيعة المجال السياسي فإن المصالح التحسينية لا تكون إلا عامة، وإن رجعت على آحاد الرعية، ومثال ذلك التقاضي ترجع مصلحته إلى آحاد المتقاضيين بالنظر الجزئي، فيما ترجع مصلحته إلى العموم بالنظر الكلي، من حيث هو مؤسسة قائمة مفتوحة الأبواب لكل المتنازعين، فتتحقق به مصالح شتى اجتماعية وأمنية وغيرهما.

وباكتساب المصالح التحسينية صفة العموم تترقى إلى مصاف المصالح الحاجية الخاصة، ويتنزل التحسيني العام في هذه الحالة منزلة الحاجي الخاص، وذلك نظير تنزل المصالح الحاجية العامة منزلة المصالح الضرورية الخاصة، ويشهد لهذا الترقي أن مرتبة المصالح التحسينية معدودة في مكملات المصالح الحاجية، ويتأكد هذا الأمر مع انعدام المصالح التحسينية بشكل تام، فقد تختل به الحاجيات السياسية بل وقد تختل به الضروريات من بعض الوجوه على ما قرره الإمام الشاطبي، ونحسب أن اختلال الضروري من بعض الوجوه إنما يحصل مع المصالح الكلية العامة التي هي موضوع السياسة الشرعية.

مكانة المصالح التحسينية في النظرية السياسية الإسلامية:

على الرغم من أن المصالح التحسينية هي أدنى مراتب المصالح في سلم المقاصد إلا أنها تتبوأ مكانة هامة في التشريع الإسلامي لعدد من الوجوه نبه عليها الإمام الشاطبي:

أحدها: أنّ الضروري أصل للتحسينيات، والحاجيات.

والثاني: أن اختلال الضروريات يترتب عليه اختلال الحاجي والتحسيني.

والثالث: أنه لا يلزم من اختلال الحاجي والتحسيني بإطلاق اختلال الضروري بإطلاق.

والرابع: أنه قد يلزم من اختلال التحسيني بإطلاق اختلال الضروري بوجه ما، ومثله الحاجي.

والخامس: أن المحافظة على الضروري تقتضي المحافظة على التحسيني، ومثله الحاجي.

وخلص الشاطبي إلى أنّ «كل حاجي وتحسيني إنما هو خادم للأصل الضروري، ومؤنس به، ومحسن لصورته الخاصة، إما مقدمة له، أو مقارنا، أو تابعاً، وعلى كل تقدير، فهو يدور بالخدمة حواليه، فهو أحرى أن يتأدى به الضروري على أحسن حالاته»[١٠].

وهذه الأبعاد المذكورة ترفع من مكانة المصالح التحسينية بالنظر إلى انتظامها مع الضروريات والحاجيات في تشييد بناء التشريع الإسلامي، وهو الأمر الذي يبوأ القيم الجمالية مكانة رفيعة.

ومن الأمثلة البديعة التي يمكن ضرب المثل بها في خدمة التحسيني للضروري ما لاحظه ابن خلدون من خدمة الغناء لوظيفة الجهاد، ويفسر رحمه الله هذه الظاهرة بقوله: «النّفس عند سماع النّغم والأصوات يدركها الفرح والطّرب بلا شكّ فيصيب مزاج الرّوح نشوة يستسهل بها الصّعب، ويستميت في ذلك الوجه الّذي هو فيه. وهذا موجود حتّى في الحيوانات العجم بانفعال الإبل بالحداء والخيل بالصّفير والصّريح كما علمت، ويزيد ذلك تأثيرا إذا كانت الأصوات متناسبة كما في الغناء. وأنت تعلم ما يحدث لسامعه من مثل هذا المعنى لأجل ذلك تتّخذ العجم في مواطن حروبهم الآلات الموسيقيّة لا طبلاً ولا بوقاً فيحدق المغنّون بالسّلطان في موكبه بآلاتهم ويغنون فيحرّكون نفوس الشّجعان بضربهم إلى الاستماتة، ولقد رأينا في حروب العرب من يتغنّى أمام الموكب بالشعر ويطرب فتجيش همم الأبطال بما فيها ويسارعون إلى مجال الحرب»[١١].

ومنها أيضاً بناء مقصورة خاصة لصلاة السلطان، فقد رأى ابن رشد مثلاً أنها اتخذت لحفظ الخلفاء والسلاطين من الاغتيال فيما يرى ابن خلدون كما هو ظاهر قوله أن الترفع عن الاختلاط بالناس وحصول الترف واستحفال أحوال أبهة الملك هو السبب وراء هذا البناء. وحقق ابن الأزرق أن الأمر قد يكون للغرضين معاً[١٢].

---

[١٠] الشاطبي، الموافقات (٢/ ٤٢).

[١١] ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون (١/ ٣١٩).

[١٢] ابن الأزرق، بدائع السلك (٢/ ٦٦٨).

وبحسب الصورة الثانية فإن هذا الاتخاذ هو أمر تحسيني في نفسه، بينما في الصورة الأولى هو أمر ضروري إلا أنه شُيِّد في قالب تحسيني.

مسالك الكشف عن المصالح التحسينية السياسية:

يدل لجنس ومرتبة المقاصد التحسينية على وجه جملي مسالك الكشف عن الأحكام الشرعية العامة بما فيها السياسة الشرعية، ويمكن هنا توجيه جملة من الأدلة ليتأكد بها تقرير جنس ومرتبة المصالح التحسينية في المجال السياسي بشكل إجمالي. فمن هذه المسالك:

المسلك الأول: نصوص القرآن الكريم التي لا تجري فيها الاحتمالات:

هناك العديد من آيات الكتاب قاطعة الدلالة على اعتداد الشارع بالتزين على جهة الإباحة كما في قوله تعالى: {**قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ**} [الأعراف: ٣٢][١٣]، وتنكر الآية على من المانعين من صنوف التزين وسائر ما يتجمل به من الثياب والمراكب مما أخرجه الله من النبات كالقطن، والحيوان كالصوف، والمعادن كالدروع، كما تنكر على من حرموا صنوف المستلذات من المطاعم والمشارب، وهي دليل على أصالة الحل في المطاعم والملابس وسائر التجملات المباحة[١٤]، أو على جهة الندب أو الإباحة كما في قوله تعالى: {**يَابَنِي آدَمَ قَدْ أَنْزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُوَارِي سَوْآتِكُمْ وَرِيشًا**} [الأعراف: ٢٦]، والمراد بالريش هنا: لباس الزينة الزائد على الواجب–أي: ما يستر العورة–[١٥]، أو على جهة الوجوب كما في قوله تعالى: {**يَابَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِنْدَ كُلِّ مَسْجِدٍ**} [الأعراف: ٣١][١٦].

وهذه الآيات نصوص قاطعة على إباحة هذه الصنوف من التجملات فتنتهض شاهداً بطريق العموم على المصالح التحسينية في مجالات الحياة المختلفة، بما فيها المجال السياسي.

---

[١٣] الرازي، مفاتيح الغيب (١٤/ ٢٣١).

[١٤] البيضاوي، أنوار التنزيل (٣/ ١١).

[١٥] ابن عاشور، التحرير والتنوير (٨/ ٧٥).

[١٦] المصدر السابق (٨/ ٩٤).

المسلك الثاني: أدلة السنة النبوية المتواترة:

ولهذا المسلك طريقان:

أحدهما: التواتر المعنوي الراجع إلى نصوص عديدة تفيد بمجموعها القطع بمقصد معين، هو هنا التجمل والتزين، مثل قول النبي صلى الله عليه وسلم: : «**إن الله كتب الإحسان على كل شيء**»[١٧]، يقول الإمام أبو العباس القرطبي (ت ٦٥٦هـ): «الإحسان: الإحكام، والإكمال، والتحسين في الأعمال المشروعة، فحقٌّ من شرع في شيء منها أن يأتي به على غاية كماله، ويحافظ على آدابه المصححة، والمكمِّلة، وإذا فعل ذلك قُبِل عمله، وكَثُر ثوابه»[١٨]، وقوله صلى الله عليه وسلم: «**إن الله جميل يحب الجمال، الكبر بطر الحق، وغمط الناس**»[١٩]، والمعنى أنه يحبّ ظهور صنوف الجمال في مخلوقاته[٢٠].

والطريق الثاني: التواتر العملي، يمكن استنباطه من استقراء التصرفات النبوية السياسية الشاهدة على الاعتداد بالقيم الجمالية وصنوف التزين فيما يخدم العمل السياسي، فمن ذلك استعماله للخاتم في مراسلاته، واختياره لدحية الكلبي رسولاً إلى هرقل وكان أحد البواعث على ذلك حسن وجهه، واستقباله الوفود بأحسن ثيابه، وأمره صحابته بذلك، وقد اشتهر بارتدائه حلة يمانية في استقبالهم[٢١].

ويفيد هذان الطريقان مشروعية التزين بشكل عام، والتزين بما يخدم التصرفات السياسية بشكل خاص.

---

١٧ أخرجه مسلم في صحيحه (٣/ ١٥٤٨)، كتاب: الصيد والذبائح، باب: الأمر بإحسان الذبح والقتل، وتحديد الشفرة، برقم: ١٩٥٥، من حديث شداد بن أوس رضي الله عنه.

١٨ القرطبي، المفهم لما أشكل من تلخيص كتاب مسلم (٥/ ٢٤٠).

١٩ أخرجه الإمام مسلم في صحيحه (١/ ٩٣)، كتاب: الإيمان، باب: تحريم الكبر، يرقم: ٩١، من حديث عبد الله بن مسعود رضي الله عنه

٢٠ الملا علي القاري، مرقاة المفاتيح (٨/ ٣١٩٠).

٢١ الكتاني، التراتيب الإدارية (١/ ٣٤٩).

المسلك الثالث: الاستقراء:

فاستقراء تصرفات الشريعة الإسلامية يفيد الجزم بإرادة الشارع مقصد التحسين والتزيين، والتجويد والتكميل في التكاليف السياسية، فمن ذلك اشتراط القرشية في الأئمة، فقد حقق إمام الحرمين أن مقصده إفادة أبهة الإمامة من خلال الانتساب إلى الشجرة النبوية، ومشروعية التهادي في العمل السياسي والدبلوماسي، وتخير أفضل الملابس لاستقبال الوفود، ونحو ذلك من الأحكام، فجميعها تشترك في إرادة مقصد التحسين والتزيين في المجال السياسي بشكل جملي.

أدلة التشريع السياسي المتعلق بالمصالح التحسينية:

هناك العديد من الأصول التي يمكن من خلالها تبين الأحكام السياسية الشرعية المفضية إلى المصالح التحسينية، وقد سبق بيان شهادة الكتاب والسنة على اعتبار المصالح التحسينية في المجال السياسي، وتنضاف لها الأدلة الأخرى كالإجماع والقياس وغيرها، ويتبوأ الإجماع أهمية كبيرة بالنظر إلى محوريته في تعيين الثوابت والقطعيات في التحسينيات السياسية، بجوار النصوص القاطعة من الكتاب والسنة المتواترة، بيد أنهما –نصوص الكتاب والسنة المتواترة– نادرة.

كما تتبوأ المصالح المرسلة مكانة مهمة في استيعاب كافة المصالح السياسية التي لا ترجع إلى الضروريات والحاجيات، وضمها إلى التدابير السياسية المشروعة، وهذه المصالح السياسية المرسلة هي ضرب من البدع المباحة أو المستحبة بحسب تقسيم الإمام العز بن عبد السلام للبدع، فلا تأباها قواعد التشريع وقواعد المقاصد إلا إذا انقلبت إلى سرف مذموم، وترف محظور، وتفاهة عابثة، أو أخلت بقواعد الأولوية كأن تكون على حساب الضروريات أو الحاجيات.

ومن الأمثلة على هذه الاختلالات المعدودة في البدع المذمومة وإن كان ظاهرها التزام منطق التحسينيات: الحجابة، فهي ضرب من ضروب الاجتهاد النظامي التحسيني القاصد إلى

ضبط الدخول على السلاطين، لكنها انقلبت في كثير من الحالات إلى ضرب من ضروب الاحتجاب عن الرعية وعدم سماع ظلاماتهم.

وأهمّ أضرب الاجتهاد المرتبط بالتحسينيات هو الاجتهاد المقاصدي الذي يحدد أوزان أفعال المكلفين السياسية بحسب ما يتحقق بها من مصالح ومفاسد، ويقوم بموازنتها وترتيبها ثمّ بحسب ما يرجح من المصالح والمفاسد بناء على قواعد التعارض والترجيح المبنية على مقاصد الشريعة.

ومن الأمثلة على هذا الاجتهاد اشتراط الأفضلية في الأئمة رغم تحقق مصالح الإمامة بالمفضول، وقد جوز بعض أئمة السياسة الشرعية إمامة المفضول مع وجود الفاضل، فيما قطع آخرون مثل إمام الحرمين بوجوب نصب الفاضل بالاستناد إلى قواعد المقاصد.

القيم الجمالية والمصالح التحسينية في الفقه السياسي بين الإفراط والتفريط:

عرف الفقه السياسي قديماً وحديثاً اتجاهات ثلاثة بالنظر إلى فقه الجمال والتكميل في التكاليف السياسية:

الاتجاه الأول: وقد فرط أصحابه في اعتبار القيم الجمالية، وجعلوها مرادفاً للترف والسرف، والكبر والخيلاء، دون أن يلاحظوا آثارها الكلية، وما يتحقق بها من مصالح.

الاتجاه الثاني: وقد أفرط أصحابه في اعتبار القيم الجمالية، حتى اشترطوها فيما لا تشترط فيه، وأخلوا بسبب اعتبارها بما هو أولى منها بالاعتبار كالمصالح الحاجية والضرورية، فهم معدودون في المسرفين والمترفين بسبب ذلك.

ومن الأمثلة عليه اشتراط طوائف حسن المنظر في الأئمة، وقال فيهم إمام الحرمين: «ذهب بعض المستطرفين الشادين إلى أن ما يسوء المنظر كالعور، وجدع الأنف يؤثر في منع عقد الإمامة من جهة أنه ينفر الأشياع والأتباع، ويسحب الرعاع على المطاعن والاستصغار، وأسباب الانحلال والانتشار. وهذا باطل قطعا. ولو أثر الجدع والعور، لأثرت الدمامة وتشوه الخلق، ولاشترط الجمال والاعتدال في الخلق، وهذا غير مشروط باتفاق الفرق».

الاتجاه الثالث: وقد توسط أصحابه فاعتبروا القيم الجمالية والمصالح التحسينية في المواضع التي لا تفوت معها مصالح معتبرة مثل نصب الإمام الفاضل وإن لم يكن حسن المنظر، أو لا تفوت معها مصالح أكبر منها مثل صرف أموال الدولة إلى التحسينيات مع قيام موجبات الصرف في الضروريات والحاجيات.

المصالح السياسية التحسينية في ظل الأحكام التكليفية:

حقق الإمام القرافي أن «التجمل قد يكون واجباً في ولاة الأمور وغيرهم إذا توقف عليه تنفيذ الواجب، فإن الهيئات الرثة لا تحصل معها مصالح العامة من ولاة الأمور، وقد يكون مندوباً إليها في الصلوات والجماعات وفي الحروب لرهبة العدو والمرأة لزوجها، وفي العلماء لتعظيم العلم في نفوس الناس، وقد يكون حراماً إذا كان وسيلة لمحرم كمن يتزين للنساء الأجنبيات ليزني بهن، وقد يكون مباحاً إذا عري عن هذه الأسباب»[٢٢].

وبحسب ما قرره القرافي المصالح التحسينية في المجال السياسي يكون حكمها الندب تارة والوجوب تارة أخرى، وهذا يتفق مع من يقول بدخول الواجبات في التحسينيات، فيما يكون حكمها الندب عند من يرى أنها منحصرة في المندوبات.

ويمكن تعداد الواجبات ضمن التحسينيات بحسب الرأي الثاني كذلك باعتبارين: أحدهما: النظر الكلي؛ ذلك أن المباح والمندوب إنما يكون كذلك بحسب النظر الكلي على ما قرره الشاطبي، أما باعتبار النظر الكلي فيكون واجباً.

والثاني: العموم؛ فالتحسيني إذا اتصف بالعموم، وصارت به المصلحة عامة، انتقل إلى مرتبة الحاجيات، وتنزل منزلتها.

ضوابط اعتبار القيم الجمالية والمصالح السياسية التحسينية في المنظور الشرعي:

هناك جملة من الضوابط التي تفسد اعتبار الأبهة والمصالح التكميلية في المجال السياسي، فمن ذلك:

---

٢٢ القرافي، الفروق، (٤/ ٢٢٦).

١- عدم الإسراف، لقول الله تعالى: { **وَلَا تُسْرِفُوا إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ**} [الأنعام: ١٤١]، والإسراف هو التجاوز، هو على درجات، ووجه ذمه مطلقاً حمله المكلفين على التوسع في تحصيل المرغوبات واستنزاف الأموال والاستكثار منها، حتى ينتقلوا من ملذة لأخرى فإذ فني المال لذلوا جهدهم في تحصيله من كل الوجوه مشروعة وغير مشروعة ليخمد نهمته إلى اللذات[٢٣]. وقد أجمع فقهاء الأمة على أنّ التصرف على الرعية منوط بالمصلحة، فيكون محل الخلاف في الآية في درجات الذم كراهةً وحرمةً هو المجال الفردي والذاتي، أما ما يتعلق بمصالح الأمة فإن الإسراف فيه محرم على جهة القطع واليقين.

ومن المعلوم بداهة أن الحديث ليس عن التوسل بنفوذ الدولة أو مقدراتها بما يحقق اللذات والأغراض لذوي الأمر من حيث هم أفراد؛ لأن المقصود أصالة هو تحقيق مصالح الدولة من حيث هي مصالح عامة.

٢- عدم الكبر، لقول الله تعالى: { **وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّكَ لَنْ تَخْرِقَ الْأَرْضَ وَلَنْ تَبْلُغَ الْجِبَالَ طُولًا** } [الإسراء: ٣٧]، والمعنى: «لا تمش مشية المارح، وهي المشية الدالة على كبرياء الماشي بتمايل وتبختر»[٢٤]، ويدخل في هذا التكبر الممنوع كل صنوف العلو وإرادة الفساد في الأرض، ولا يدخل في التكبر الممنوع: التبختر في صفوف القتال بغرض إلقاء الوهن في قلب الأعداء.

وهناك جملة من الأحكام التي تتفرع عن هذا الحكم العام مثل تحريم استعمال آنية الذهب والفضة في الأكل والشرب وسائر وجوه الاستعمال ونحو ذلك.

٣- اعتبار الوسائل المفضية إلى المصالح التحسينية بمقاصدها، فإذا لم تفض هذه الوسائل إلى مقاصدها سقطت، ويكون استبقاؤها على ذلك ضرباً من ضروب الإسراف الممنوع، وإهدار المال العام.

---

[٢٣] ابن عاشور، التحرير والتنوير (٨-أ/ ١٢٣-١٢٤).

[٢٤] ابن عاشور، التحرير والتنوير (١٥/ ١٠٣).

٤- الحذر من اعتبار المصالح الملغاة شرعاً، وهو ما حذر منه فقهاء السياسة الشرعية، فقد عد الإمام ابن الأزرق من السياسة الباطلة القصد إلى أبهة الملك وهيبة الدولة من خلال وسائل ممنوعة شرعاً مثل القتل، ونقل عن إمام الحرمين قوله إن هذه الرهبة وإن كان مقصودها ضبط الدولة والسياسة، إلا أنها من عادات الجبابرة التي ما حدثت إلا بعد العصر الأول[٢٥].

٥- اعتبار فقه الأولويات، وذلك بتقديم هذه المصالح على ما هو أرفع منها من المصالح الحاجية والضرورية؛ لأن تفويت أعظم المصلحتين لأجل تحصيل أدناهما، أو الانشغال بالمصالح الأدنى عن المصالح الأعلى ضرب من ضروب خيانة الأمة المحرمة.

وحينما ننظر في تراثنا الإسلامي نلاحظ أولوية المصالح الحاجية على المصالح التحسينية . ومن الأمثلة على ذلك من التجربة الحضارية الإسلامية قول ابن الطقطقي ينقل عن العسجدي قوله لبعض أصحاب ابن العميد ذي الكفايتين: ''كيف رأيت الوزير؟ فقال: رأيته يابس العود، ذميم العهود، سيّئ الظنّ بالمعبود. فقال العسجديّ: أما رأيت تلك الأبّهة والصّيت، والموكب والتجمّل الظاهر والدار الجليلة والفرش السنيّ، والحاشية الجميلة؟ فقال ذلك الرجل: الدولة غير السؤدد والسلطنة غير الكرم، والحظّ غير المجد. أين الزوّار والمنتجعون؟ وأين الآملون والشاكرون؟ وأين الواصفون الصادقون؟ وأين المنصرفون الرّاضون وأين الهبات وأين التفضلات؟ وأين الخلع والتشريفات؟ وأين الهدايا وأين الضّيافات هيهات هيهات لا تجيء الرئاسة بالتّرهات، ولا يحصل الشرف بالخزعبلات!''[٢٦].

هذا مع تصريحهم بأهمية ضميمة المصالح التحسينية والقيم الجمالية إلى الحاجية والضرورية. ومن الأمثلة على ذلك قول ابن الطقطقي في مدح الدولة البرمكية: «الدنيا في أيامهم عامرة وأبهة المملكة ظاهرة، وهم ملجأ اللهف، ومعتصم الطّريد»[٢٧].

وكثيراً ما يخصص الفقهاء والمؤرخون حديثهم عن تأصيل أو تنزيل الفقه السياسي التحسيني، فمن ذلك ما جاء في وصية ابن المناصف للقضاة: «ليجتهد أن يكون جميل الهيئة

---

٢٥ ابن الأزرق، بدائع السلك (١/ ٢٩٦).

٢٦ ابن الطقطقي، الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية (ص: ٥٥).

٢٧ المصدر السابق (ص: ١٩٧).

ظاهر الأبهة وقور المشية والجلسة حسن النطق والصمت، محترزا في كلامه من الفضول وما لا حاجة به، كأنما يعد حروفه على نفسه عدا، فإن كلامه محفوظ وزلله في ذلك ملحوظ، وليقلل عند كلامه الإشارة بيده والالتفات بوجهه، فإن ذلك من عمل المتكلفين وصنع غير المتأدبين، وليكن ضحكه تبسما ونظره فراسة وتوسما وإطراقه تفهما، ويكون أبدا مرتديا بردائه حسن الزي وليلبس ما يليق به فإن ذلك أهيب في حقه وأجمل في شكله وأدل على فضله وعقله، وفي مخالفة ذلك نزول وتبذل، وليلزم من الصمت الحسن والسكينة والوقار ما يحفظ به مروءته فتميل الهمم إليه ويكبر في نفوس الخصوم الجراءة عليه من غير تكبر يظهره ولا إعجاب يستشعره، فكلاهما شين في الدين وعيب في أخلاق المؤمنين»[٢٨].

وفي بعض الأحيان يرد عن المؤرخين إهمال بعض المسؤولين في التجربة الحضارية الإسلامية العناية بالمصالح التحسينية كقول الذهبي في سلطان الشام شرف الدين عيسى بن العادل، وكان فقيهاً إنه ''كان عديم الالتفات إلى النواميس وأبهة الملك ويركب وحده مراراً ثم تتلاحق مماليكه بعده''[٢٩]. وعند تحقيق النظر في هذه النماذج نلاحظ أنه جزئية لا كلية، وأنها تنتقد مظاهر البذخ الممنوع والإسراف المحرم والإخلال في فقه الأولويات من خلال مظاهر الزهد التي ارتبطت بقيمة الرشد في التدبير السياسي، بيد أنها لا تمنع أصل المصالح التحسينية، بل إن الزهد نفسه أحد هذه المظاهر والقيم الجمالية السياسية التي تميز النموذج الإسلامي عن غيره في السياسة والتدبير.

ثانياً: مفهوم أبهة الإمامة والملك مدخلاً لدراسة المقاصد التحسينية في السياسة الشرعية:

هناك العديد من المفاهيم التي ارتبطت بالقيم الجمالية في التراث السياسي الإسلامي ويمكن من خلالها تحسس المصالح التحسينية في التشريع السياسي، ومفهوم أبهة الإمامة أو أبهة الملك هو واحد من هذه المفاهيم التي تفرقت وانبثت في المصنفات خاصة مؤلفات المؤرخين والفقهاء.

---

[٢٨] ابن فرحون، تبصرة الحكام (١/ ٣٢).

[٢٩] الذهبي، العبر في خبر من غبر (٣/ ١٩٤).

مفهوم أبهة الإمامة في التراث السياسي الإسلامي:

يزخر التراث السياسي الإسلامي باستعمال مفردة الأبهة في سياقات الجمال والجلال الذي تتحقق به المصالح التحسينية السياسية. في سياقات نظرية تأصيلية وتاريخية.

بالنظر إلى الدلالات اللغوية يراد بأبهة الملك: بهجته وعظمته[٣٠]، وأول من وقفنا عليه ممن استعمل هذا المفهوم في سياق نظري هو الفيلسوف ابن سينا في معرض حديثه عن الحاجة إلى الخدم والأعوان، وأن في فقدانهم «سقوط الهيبه وذهاب الرزانة والركانة وبطلان الأبهة وطرح السمت والوقار»[٣١]. بيد أنه سياق جزئي وعرضي. كما جعل الشيزري قيام الأبهة واحدة من أعظم سياسات المملكة التي يتجلى فيها الوقار والسكينة، والهيبة والحرمة[٣٢].

أمّا أول من استعمله من الفقهاء في سياق كلي فهو بحسب إمام الحرمين الجويني، فوصف بها الوزير السلجوقي نظام الملك، فوصف سياسته بالتوشح بأبهة البهاء[٣٣]، وحقق أن مقصد بعض الأحكام السياسية هو جلب بعض المصالح التحسينية.

وأظهر الأمثلة على طلب هذه المصالح عند إمام الحرمين: شرط القرشية في الأئمة، فقد حقق أن النسب من حيث هو لا يحتاج إليه في الإمامة، فجعله أمراً تعبدياً غير معقول، ثم نبه إلى بعض المصالح الذي تحققت به في التجربة التاريخية، ومنها حصول الأبهة بالنسب، وأنه يستر عدم كمال بعض الشروط الأخرى المطلوبة في الأئمة.

ومما قاله الإمام: «تصدى للإمامة ملوك من قريش، وإن لم يكونوا على مرتبة مرموقة في العلم، والسبب فيه أن العلم يدعيه كل شاد مستطرف، فإذا انضمت أبهة الملك إلى قليل من العلم، لم يستطع أحد نسبة الملك إلى العرو عن العلم، والنسب مما لا يمكن ادعاؤه»[٣٤].

---

[٣٠] الزمخشري، أساس البلاغة (١/ ١٨).

[٣١] ابن سينا، السياسة (ص: ١٠٧).

[٣٢] الشيزري، المنهج المسلوك (ص: ٣٥٧).

[٣٣] الجويني، غياث الأمم (ص: ٢٠٥).

[٣٤] المصدر السابق (ص: ٢٥٧-٢٥٨).

ومِمن استعمله في سياقات تأصيلية أيضاً: الإمام ابن جماعة (ت ٧٣٣هـ)، حيث ربط بين الشروط المطلوبة في المتصدين للوظائف في الدولة ومفهوم الأبهة، حيث جعل نقص هذه الشروط مخلاً بهذه الأبهة، وهنا إشارة قوية وشبه تصريح بأن هذه الأبهة بحد ذاتها مقصودة، ولما كانت هذه الشروط مكملة للضروريات أمكن القول إن مفهوم الأبهة يجوز في دلالته التحسينيات لذاتها ليعبر إلى بعض الحاجيات ويستوعب بعض الضروريات في بعض استعمالاته، وهو ما ينبغي أن يتفطن له[٣٥].

وكذلك قدم ابن الأزرق (ت ٨٩٦هـ) رؤية بديعة تتعلق بالشروط إلا أنها تضم النظر العمراني إلى النظر الشرعي، فقسم ما أسماه بالشروط الضرورية والمكملة للوزير مثلاً إلى ثلاثة أنواع: أحدها: فضائل نفسية كالعلم وجودة القريحة وحسن التعامل والخلق ورحمة الخلق وقوة العزيمة. والثاني: كمالات بدنية مثل تمام الأعضاء وجمال الوجه وحسن العبارة وصمت اللسان عن الهذر. والثالث: سعادات خارجية مثل شرف البيت والإضغاء لذوي الحاجات وإيناس وحشتهم. ثم إنه عدد بعض الفوائد التي تترتب على إقامة الوزير وجعل منها تجميل الدولة وتزيين صورتها[٣٦]. والملاحظ أن القيم الجمالية والمصالح التحسينية قد توزعت على الأنواع الثلاثة وإن كانت أظهر في النوع الثالث. وعلى سبيل المثال جعل ابن الأزرق أحد الأمثلة على ما أسماه بالسعادات الخارجية: «حسن الملبس وجمال الزي عملا على مشاكلة الرتبة وأبهة المقام ليجمل في العيون ويعظم في الصدور»[٣٧].

ثم بقي هذا المفهوم يحضر بشكل شبكي على أنحاء عديدة ترتبط بقوة الدول وضعفها، وأسباب القوة والضعف.

ومن بديع ما قاله ابن خلدون في هذا السياق قوله: «ربّما تكون العصبيّة قد ذهبت فتكون الأبّهة تعوّض عن موقعها من النّفوس فإذا أزيلت تلك الأبّهة مع ضعف العصبيّة تجاسرت الرّعايا

---

٣٥ ابن جماعة، تحرير الأحكام (ص: ٨٩).

٣٦ ابن الأزرق، بدائع السلك (١/ ١٦٤-١٧٠).

٣٧ المصدر السابق (١/ ١٦٧).

على الدّولة بذهاب أوهام الأبّهة فتتدرّع الدّولة بتلك الأبّهة ما أمكنها حتّى ينقضي الأمر وربّما يحدث عند آخر الدّولة قوّة توهم أنّ الهرم قد ارتفع عنها ويومض ذبالها إيماضة الخمود»[٣٨].

ثمّ إنّ ابن الأزرق لخص كلام ابن خلدون في عوارض الملك وأضاف إليه، فذكر جملة كبيرة من المظاهر التحسينية، وأذكر منها الترف، والدعة والسكون.

ذكر في مسألة الترف أن «الأمة إذا تغلبت على ما يد ذوي الملك قبلها، كثر رياشها وعوائد نعمها، وتجاوزوا ضروريات العيش وخشونته إلى نوافله ورقته، وتصير لتلك النوافل عوائد ضرورية في تحصيلها، تابعين في ذلك سنن من قبلهم في أكل الطيب ولبس الأنيق وركوب الفاره واستجادة الفرش والآنية إلى اخر الدولة. على قدر حالهم يكون حظهم منه إلى أن يبلغوا منه الغاية التي للدولة أن تبلغها، بحسب قوتها وعوائد من قبلها. سنة الله في خلقة»[٣٩].

وذكر في الدعة والسكون أنّ «الملك لا يحصل إلا بالمطالبة، وإذا حصلت غايتها منه انقضى السعي إليهما، وعند ذلك يقصرون عن المتاعب المتكلفة في طلبه، ويؤثرون الراحة والسكون، والرجوع إلى تحصيل ثمرات الملك من مباني القصور وإجراء المياه واغتراس الروضات والتأنق في الملابس والمطاعم والآنية والفرش، والاستمتاع بسائر أحوال الدنيا، ويورثون من بعدهم من الأجيال، ولا يزال تزايد فيهم إلى أن يأذن الله فيه بأمره»[٤٠].

والملاحظ هنا أنه ربط هذه التحسينيات بفلسفة التاريخ وفقه العمران، وقدم قراءة عميقة لهذه القيم الجمالية في ضوء سنن وقوانين بناء الممالك وسقوطها، وميز بين بعض التحسينيات التي تعد علامة قوة وبين بعض التحسينيات التي هي على الحقيقة مفاسد، وهي علامة ضعف وشيخوخة في الدول والممالك.

وفي السياقات التاريخية نقف على وصف الوزير نظام الملك منصب إمارة الحرس بأنه أضحى في عصره خلقاً بالياً بعد أن كان أكثر المناصب أبهة ورونقاً بعد الحجابة في الأعصار

---

٣٨ ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون (١/ ٣٦٣).

٣٩ ابن الأزرق، بدائع السلك (٢/ ٦٥٨).

٤٠ المصدر السابق (٢/ ٦٥٨-٦٥٩).

السابقة[41]، ووصف ابن الطقطقي للوزارة في عهد المستظهر بالله بأنه لم يكن لها كبير أبّهة، وأنه لم تؤثر سيرة لمن ولي الوزارة في عهده[42].

وهذه السياقات التاريخية والنظرية تكشف عن معيارية مفهوم الأبهة في تحصيل بعض المصالح المعتبرة، وفي تقويم مؤسسات الدولة والعهود المختلفة للخلفاء.

وهذه السياقات التأصيلية والمؤسسية الجزئية والكلية تتكامل فيما بينها لإفادة خارطة شبكية وهرمية يحضر فيها المفهوم في الكثير من الحقول المعرفية في السياق الإسلامي.

وهناك جملة من المفاهيم الفرعية التي ارتبطت بأبهة الملك مثل شعار الملك أو شعار السلطنة أو صولجان الملك، وحشمة الملك ونحو ذلك. والشعار هو «رسم أو علامة أو عبارة مختصرة يتيسر تذكرها وترديدها تتميز بها دولة أو جماعة يرمز إلى شيء ويدل عليه «الصولجان شعار الملك»[43]، ويفهم من بعض استعمالات المؤرخين أن المراد بشعار السلطنة هو كل ما يحتاج إليه الملك في المواكب الملوكية[44]، وصولجان الملك هو»عصا يحملها الملك كرمز لسلطانه»[45].

وكثيرا ما يجتمع الحديث عن أبهة الملك وشعار السلطنة فيقال: «ركب بشعار السلطنة، وأبهة الملك»[46].

اتجاهات الفكر الإسلامي والفقه السياسي تجاه الملك:

يرتبط مفهوم أبهة الملك بالموقف من الملك، بالنظر إلى استدعاء كثير من المظاهر المرتبطة بالقيم الجمالية بالملك، وقد أخذ الموقف من الملك في التراث الإسلامي ثلاثة اتجاهات رئيسية:

---

٤١ نظام الملك، سير الملوك (ص: ١٧٧).

٤٢ ابن الطقطقي، الفخري (ص: ٢٨٩).

٤٣ أحمد مختار عمر وفريق عمل، معجم اللغة العربية المعاصرة (٢/ ١٢٠٦).

٤٤ ابن فضل الله العمري، مسالك الأبصار (٣/ ٣٩٧).

٤٥ أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة (٢/ ١٣٣٧).

٤٦ النويري، نهاية الأرب (٣١/ ١٤).

أحدها: الرفض التام:

ويستدل هؤلاء بقول النبي صلى الله عليه وسلم: «**الخلافة ثلاثون عاما، ثم يكون بعد ذلك الملك**»[٤٧]، قالوا: إنه ذم الملك وعيبه، وأن سر هذا الاستياء النبوي هو ترك بعض الدين بالملك.

واستدلوا أيضاً بقول النبي صلى الله عليه وسلم: «**أوصيكم بتقوى الله والسمع والطاعة وإن أمر عليكم عبد حبشي، فإنه من يعش منكم فسيرى اختلافا كثيرا، فعليكم بسنتي وسنة الخلفاء الراشدين المهديين عضوا عليها بالنواجذ، وإياكم ومحدثات الأمور فإن كل بدعة ضلالة**»[٤٨]، قالوا: هذا الحديث فيه أمر على لزوم سنة الخلفاء، وهو يفيد الوجوب، وفيه نهي عن المحدثات، والملك منها، والنهي يفيد التحريم عند الإطلاق.

واستدلوا بما روي أن ملكاً قال للنبي صلى الله عليه وسلم: إن ربك يخيرك بين أن تكون نبياً عبداً، أو نبياً ملكاً، فنظر إلى جبريل كالمستشير له، فأشار إليه أن تواضع، فقال: «**بل نبي عبد**»[٤٩].

والثاني: القبول التام:

وهؤلاء يقبلون الملك بلا قيود من سنن الخلفاء الراشدين، وهذا هو موقف المرجئة، وبقولهم تم تسويغ الظلم من قبل بعض الأمراء والسلاطين الظلمة[٥٠].

---

٤٧ أخرجه أحمد في مسنده (٣٦/ ٢٤٨)، مسند: الأنصار، من حديث سفينة مولى رسول الله صلى الله عليه وسلم، برقم: ٢١٩١٩، وقال محقق المسند الشيخ شعيب الأرناؤوط وأخرون: إسناده حسن.

٤٨ أخرجه الحاكم في المستدرك على الصحيحين (١/ ١٧٤)، كتاب: العلم، برقم: ٣٢٩، من حديث العرباض بن سارية رضي الله عنه، وقال: صحيح ليس به علة، ووافقه الذهبي.

٤٩ أخرجه عبد الرزاق الصنعاني في مصنفه (٣/ ١٨٤)، كتاب: الجمعة، باب: اعتماد رسول الله صلى الله عليه وسلم على العصا، برقم: ٥٢٤٧، من حديث الزهري مرسلاً. وقال السيوطي: أخرجه بعض الأئمة موصولاً من حديث عائشة، وابن عباس، وأبى هريرة رضي الله عنهم بإسناد جيد. انظر: السيوطي: جمع الجوامع المعروف بـ «الجامع الكبير» (١/ ١٠٦).

٥٠ ابن تيمية، مجموع الفتاوى (٣٥/ ٢٥).

ويستدل هؤلاء على تجويزه مطلقاً بما روي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال لمعاوية رضي الله عنه: «**يا معاوية! إن ملكت فأحسن**»[٥١].

والثالث: التفصيل:

يرى المحققون من العلماء أن الأصل في الملك هو المنع والتحريم؛ لأن مدارها على الاختيار، بيد أنهم يجوزون الملك في حالات مخصوصة، وومن صرح بهذا القول ابن تيمية، حيث قال: «تحقيق الأمر أن يقال: انتقال الأمر عن خلافة النبوة إلى الملك: إما أن يكون لعجز العباد عن خلافة النبوة أو اجتهاد سائغ أو مع القدرة على ذلك علما وعملا؛ فإن كان مع العجز علماً أو عملاً كان ذو الملك معذوراً في ذلك. وإن كانت خلافة النبوة واجبة مع القدرة؛ كما تسقط سائر الواجبات مع العجز كحال النجاشي لما أسلم وعجز عن إظهار ذلك في قومه؛ بل حال يوسف الصديق تشبه ذلك من بعض الوجوه؛ لكن الملك كان جائزا لبعض الأنبياء كداود وسليمان ويوسف. وإن كان مع القدرة علما وعملا وقدر أن خلافة النبوة مستحبة ليست واجبة وأن اختيار الملك جائز في شريعتنا كجوازه في غير شريعتنا: فهذا التقدير إذا فرض أنه حق فلا إثم على الملك العادل أيضاً».

ونقل ابن تيمية عن القاضي أبي يعلى إجابته على حديث حصر الخلافة في ثلاثين سنة بأنه يحتمل أن يكون المراد به الخلافة التي لا يشوبها ملك بعده ثلاثون سنة، وهكذا كانت خلافة الخلفاء الأربعة. ومعاوية: قد شابها الملك؛ وليس هذا قادحا في خلافته؛ كما أن ملك سليمان لم يقدح في نبوته وإن كان غيره من الأنبياء فقيرا»، وعقب عليه قائلاً: «فهذا يقتضي أن شوب الخلافة بالملك جائز في شريعتنا، وأن ذلك لا ينافي العدالة، وإن كانت الخلافة المحضة

---

[٥١] أخرجه ابن أبي شيبة في مصنفه (٦/ ٢٠٧)، كتاب: الأمراء، برقم: ٣٠٧١٥، من حديث معاوية رضي الله عنه، وقال الإمام البيهقي في دلائل النبوة (٦/ ٤٤٦): "إسماعيل بن إبراهيم هذا ضعيف عند أهل المعرفة بالحديث، غير أن لهذا الحديث شواهد منها: حديث عمرو بن يحيى بن سعيد بن العاص، عن جده سعيد: أن معاوية أخذ الإداوة فتبع رسول الله صلى الله عليه وسلم فنظر إليه فقال له: «يا معاوية، إن وليت أمرا فاتق الله واعدل» . قال: فما زلت أظن أني مبتلى بعمل؛ لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم".

أفضل. وكل من انتصر لمعاوية وجعله مجتهدا في أموره ولم ينسبه إلى معصية: فعليه أن يقول بأحد القولين: إما جواز شوبها بالملك أو عدم اللوم على ذلك فيتجه إذا».

ويحسب لابن تيمية أنه سلط الضوء على أمرين ذوي صلة بالمنهج، أحدهما: التفريق بين الأصل والاستثناء. والثاني: تشييد هذه المسألة وإقامة عمرانها على فقه الموازانات، إلا أنه وبحسب ما نرى قد توسع في الاستدلال للحالات التي تخرج عن الأصل، وحشد لها من الشواهد ما يبدو معه الخروج عن خلافة النبوة إلى الملك أمراً جائزاً أو مفضولاً فحسب، ومن الاستدلالات المشكلة التي استدل بها ابن تيمية شرع من قبلنا فقد أطلق جواز الملك في شرع من قبلنا، ثم جعل حكم الملك في شريعتنا محل اجتهاد على قولين: من يرى أن خلافة النبوة واجبة لا يجوز الخروج عنها إلا لحاجة، ومن يرى أن الملك جائز في شريعتنا كجوازه في الشرائع السابقة، وأن خلافة النبوة مستحبة.

ونحن لا نتابع ابن تيمية على توسعه هذا، ونحسب أن أقرب مسائل السياسة الشرعية شبهاً بهذه المسألة إمامة المفضول، والمختار فيها عند المحققين مثل إمام الحرمين الجويني أن نصب الفاضل عند الإمكان واجب شرعي، بيد أنّ هناك جملة من الوجوه المعتبرة قد تجعل نصب المفضول مع وجود الفاضل أرجح في ميزان المصالح والمفاسد، فينصب المفضول حينئذ.

يقول إمام الحرمين: «لا خلاف أنه إذا عسر عقد الإمامة للفاضل، واقتضت مصلحة المسلمين تقديم المفضول، وذلك لصغو الناس، وميل أولي البأس والنجدة إليه، ولو فرض تقديم الفاضل لاشرأبت الفتن، وثارت المحن، ولم نجد عددا، وتفرقت الأجناد بددا، فإذا كانت الحاجة في مقتضى الإيالة تقتضي تقديم المفضول، قدم لا محالة ; إذ الغرض من نصب الإمام استصلاح الأمة، فإذا كان في تقديم الفاضل اختباطها وفسادها، وفي تقديم المفضول ارتباطها وسدادها، تعين إيثار ما فيه صلاح الخليقة باتفاق أهل الحقيقة»[٥٢].

---

[٥٢] الجويني، غياث الأمم (ص: ٣١٧).

وقد يكون أحد هذه الوجوه هو قبول الناس ومتابعتهم لإمامة قبيلة دون قبيلة، كما هو الحال في إمامة قريش التي وردت بها النصوص، فتكون متابعة عائلة حاكمة معينة أدعى للمتابعة وأبعد عن الفتن.

والمدار هنا على مقاصد الإمامة، فالأصل في تحقيقها وحصولها الاختيار والبيعة، فإذا تعذر الاختيار أو كانت أفضل الوسائل إلى تحقيق هذه المقاصد هي الأنظمة الملكية لم تمنع، والله أعلم.

أما ابن خلدون فقد اختار ربط الانتقال من الخلافة إلى الملك بمقتضيات العصبية التي تحفظ الاستقرار السياسي والأمني للدولة، وتحقق مقاصد الشريعة والسياسة، ورأى أنّ الانتقال عن الخلافة إلى الملك المشوب بمعاني الخلافة كان ضرباً من الاجتهاد في مفتتح العهدين: الأموي والعباسي بيد أنه سرعان ما تمحض ملكاً في منتهاهما لتمحض العصبية فيهما إلى أغراض ذاتية ومصالح شخصية[٥٣].

وهذه القراءة العمرانية تكمل القراءة المقاصدية السابقة، وتضيف لها تحقيقات وتدقيقات متعلقة بفقه الواقع وتحدياته، وممزوجة بالسنن والنواميس التي تحكم الاجتماع السياسي.

القيم الجمالية في التجربة السياسية للأنبياء الملوك:

هناك عدد من التجارب السياسية للأنبياء التي تجلت فيها التحسينيات والقيم الجمالية، مثل عهد يوسف وسليمان عليهما السلام.

من المظاهر التي لفت القرآن النظر إليها بعضاً من القيم الجمالية التي وقعت في عهد يوسف عليه السلام كما ورد في قوله تعالى: {**وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا**} [يوسف: ١٠٠].

وهنا نقف على كل من وجود العرش، ورفع والديه عليه، وسجود إخوته له على سبيل التكريم، فهذه التصرفات الثلاثة تجسيد لبعض المصالح التحسينية.

---

[٥٣] ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون (١/ ٢٦٠-٢٦١).

يقول الإمام الماتريدي: «خص أبويه بالذكر؛ لشرفهما ومجدهما؛ على ما يخص الأشراف والأعاظم، ودل رفع أبويه على العرش على أن اتخاذ العرش والجلوس عليه لا بأس به»[٥٤].

ومن المظاهر التي لفت القرآن الأنظار في قصة سليمان عليه السلام فنون المراسلة والمكاتبة الدبلوماسية وإليها الإشارة بقول الله تعالى: { **قَالَتْ يَاأَيُّهَا الْمَلَأُ إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ (٢٩) إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ (٣٠) أَلَّا تَعْلُوا عَلَيَّ وَأْتُونِي مُسْلِمِينَ (٣١)**} [النمل: ٢٩ - ٣١]. قال المفسرون إن هذا الكتاب في غاية الوجازة والفصاحة والبلاغة والحسن، وإنما وصفته بالكريم: »لما تضمن من لين القول والموعظة في الدعاء إلى عبادة الله عز وجل، وحسن الاستعطاف والاستلطاف من غير أن يتضمن سبا ولا لعنا، ولا ما يغير النفس، ومن غير كلام نازل ولا مستغلق، على عادة الرسل"[٥٥]، ومن غير تطويل لأن «عادة الأنبياء والرسل الإيجاز في الكلام والرسائل، وعدم الاشتغال بفضول الكلام."[٥٦] وقيل: كريم بمعنى مختوم، وهي إشارة إلى اتباع أعراف المكاتبات والمراسلات السياسية والدبلوماسية على أحسن ما يكون على الرغم من أن في مضمون الكتاب تهديد، ولأجل ذلك اتخذ النبي -صلى الله عليه وسلم- خاتمًا في مكاتباته ومراسلاته[٥٧].

ومن تلك الأبهة التحسينية فقه تنظيم المجلس وعوائده[٥٨]، وإليه الإشارة بقول الله تعالى: {**قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ** } [النمل: ٤٤]، فلم تصرح الآية بالقائل، والأرجح أنه ليس سليمان عليه السلام بل القائمون على أعمال الاستقبال أو من يسمون اليوم بموظفي البروتوكول ونحو ذلك. وكذا قول الله تعالى: **{ قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُمَرَّدٌ مِنْ قَوَارِيرَ }** [النمل: ٤٤]. ومنها: الجري على عادة الملوك رعاية لقواعد السياسة في قوله: { **عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ**} [النمل: ١٦]، وهي التي تسمى بنون الواحد المطاع[٥٩].

---

٥٤ الماتريدي، تأويلات أهل السنة (٦/ ٢٨٩).

٥٥ القرطبي، تفسير القرطبي، (١٣/ ١٩٢).

٥٦ الماتريدي، تأويلات أهل السنة، (٨/ ١١٣).

٥٧ محمود النفار،" آيات سياسية -٣-".

٥٨ ابن الأزرق، بدائع السلك، (١/ ٣٠٣).

٥٩ البيضاوي، أنوار التنزيل، (٤/ ١٥٧).

القيم الجمالية في ضوء ثلاثية النبوة والخلافة والملك

ذكر القلقشندي أنّ التاريخ السياسي الإسلامي قد تدرج من الخشونة واطراح الخيلاء وأحوال الملك في العد النبوي والراشدي.

ويضيف: «لم يزل الأمر على ذلك إلى أن سلم الحسن رضى الله عنه الأمر لمعاوية بن أبى سفيان رضي الله عنه، فأخذ في إظهار أبهة الخلافة وترتيب أمورها على نظام الملك، لما في ذلك من إرهاب العدو وإخافته، وتزايد الأمر في ذلك حتى اضمحل في جانب الخلافة سائر الممالك العظيمة وانطوى في ضمنها ممالك المشارق والمغارب وفاقت بأبهتها الأكاسرة والقياصرة، وهابتها ملوك الأرض قاطبة لاسيما في أوائل الدولة العباسية، ولم يزل أمر الخلافة متماسكا إلى حين أستخلف المتقي لله فتفرد بتدبير الأمور غير الخلفاء وتغلبت على ما نأى من البلدان الأقوى فالأقوى وأقتصر على الدعاء لهم على المنابر، وقد كان للخلافة رسوم جاريه على ترتيب خاص»[٦٠].

والعلاقة بين هذه الرسوم والقيم الجمالية أو المصالح التحسينية هي العموم والخصوص، فالقيم الجمالية أعم من هذه الأحوال الملكية، مع التنبيه إلى أن بعض هذه الأحوال والرسوم خارج عن المصالح التحسينية رأساً، ولاحق بالترف المذموم.

ونود هنا التأكيد إلى شيوع القيم الجمالية في التصرفات السياسية النبوية والراشدية وإن لم توصف بالأحوال الملكية حتى لا يظن أن القيم الجمالية طارئة على الحضارة الإسلامية أو بدعة في المنظور الفقهي.

القيم الجمالية في التجربة النبوية السياسية:

اشتهر زهد النبي صلى الله عليه وسلم في التراث والمخيال الإسلامي حتى ندر الباحثين في التماس القيم الجمالية في التصرفات السياسية في التجربة النبوية، والسبب وراء ذلك هو افتراض التضاد بين الزهد وبين هذه المظاهر الجمالية.

---

٦٠ القلقشندي، مآثر الإنافة (٢/ ٢٢٤- ٢٢٨).

وإن المتدبر في التجربة السياسية النبوية يلاحظ أنه مزجت بين أمرين: طلب الزهد والجمال، ورعاية المصلحة واعتبار التزيين دون إخسار ولا نقصان، حتى لم تخلُ وظيفة دينية تناط بالدولة إلا وقد أحاط الجمال بأطرافها، والكمال بجوانبها.

ومن الأمثلة على طلب هذه القيم الجمالية فيما يناط بالدولة تجاه الدين أصوله وفروعه هذه الأمثلة:

- دعوة غير المسلمين بأجمل الكلمات، وأحسن الوسائل، وألطف المسالك، فمن ذلك مخاطبة النبي صلى الله عليه وسلم هرقل ب»عظيم الروم»، وكسرى ب»عظيم الفرس»، والمقوقس ب»عظيم القبط»، ثم إلقاء السلام إلى من اتبع الهدى، مع اختصار الكلام في الرسالة، وإقرارهم على ما تحت أيديهم من ممالك في حال أسلموا.

- اختيار النبي صلى الله عليه وسلم بلال بن رباح رضي الله عنه للأذان نظراً إلى جمال صوته وقال لعبد الله بن زيد الذي رأى رؤيا الأذان: «**قُم مع بلالٍ فألقِ عليه ما رأيتَ فليؤَذّنْ به، فإنّه أندى صوتاً منك**»[٦١].

- تقديم النبي صلى الله عليه وسلم لأبي بكر رضي الله عنه للإمامة في الصلاة نيابة عنه، وكان أكمل الصحابة في حسن الإمامة[٦٢].

- توصية النبي صلى الله عليه وسلم الأئمة الذين يرسلهم إلى الأقوام بالتخفيف في الصلاة، حتى قال لمعاذ رضي الله عنه حينما طول الصلاة بقومه: «**يا معاذ أفتان أنت؟**»[٦٣].

- الأمر ببناء منبر في المسجد حرصاً على كمال رؤية المصلين، وسماعهم، فقد ورد في الحديث أنّ نفرا جاءوا إلى سهل بن سعد رضي الله عنه، قد تماروا في المنبر من أي عود هو؟

---

٦١ أخرجه أبو داود في سننه (١/ ٣٧١-٣٧٢)، كتاب: الصلاة، باب: كيف الأذان، برقم: ٤٩٩، من حديث عبد الله بن زيد رضي الله عنه، وقال المحققان الشيخ شعيب الأرناؤوط ومحمد قره بللي: الحديث حسن.

٦٢ انظر: قول النبي صلى الله عليه وسلم «مروا أبا بكر فليصل بالناس». أخرجه مسلم في صحيحه (١/ ٣١٣)، كتاب: الصلاة، باب: استخلاف الإمام، برقم: ٤١٨، من حديث عائشة رضي الله عنها.

٦٣ أخرجه مسلم في صحيحه (١/ ٣٣٩)، كتاب الصلاة، باب: القراءة في العشاء، برقم: ٤٦٥، من حديث جابر رضي الله عنه.

فقال: أما والله إني لأعرف من أي عود هو، ومن عمله، ورأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم أول يوم جلس عليه، قال فقلت له: يا أبا عباس، فحدثنا، قال: أرسل رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى امرأة – قال أبو حازم: إنه ليسميها يومئذ – «**انظري غلامك النجار، يعمل لي أعواداً أكلم الناس عليها**»، فعمل هذه الثلاث درجات، ثم أمر بها رسول الله صلى الله عليه وسلم، فوضعت هذا الموضع، فهي من طرفاء الغابة. ولقد رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم قام عليه فكبر وكبر الناس وراءه، وهو على المنبر، ثم رفع فنزل القهقرى حتى سجد في أصل المنبر، ثم عاد، حتى فرغ من آخر صلاته، ثم أقبل على الناس فقال: «**يا أيها الناس إني صنعت هذا لتأتموا بي، ولتعلموا صلاتي**»[٦٤]، وقد استنبط منه العلماء استحباب اتخاذ الخليفة منبراً للخطبة عليه ونقلوا الإجماع على ذلك، وفرقوا بين الخليفة وبين غيره من الخطباء، فندبوه للاتخاذ، وجعلوا غيره بالخيار[٦٥]. كما يدل اختيار هذا الشجر وهذا النجار على حرص على حسن المنبر وجماله، فهذا الشجر ذو لون جميل بني محمر، أو أرجواني مزرق، وهو معتدل الطول لا بالطويل ولا بالقصير بما يناسب عدد المصلين وسعة المسجد وما يناسب هيبة الإمامة.

– منع النبي صلى الله عليه وسلم طواف العراة بالبيت الحرام[٦٦]، وقد عدّ الإمام الشاطبي ستر العورات من التحسينيات[٦٧]. كما ارتبط الحديث عن الحج بولاية خاصة تحمل اسم ولاية الحج، يقوم الوالي فيها برعاية ضرورات وحاجيات وتحسينيات الحج كافة، ومن هذه التحسينيات: أمره صلى الله عليه وسلم الناس السير بسكينة[٦٨]، وأمره ببناء قبة له في نمرة، وهي

---

[٦٤] أخرجه مسلم في صحيحه (١/ ٣٨٦)، كتاب: المساجد ومواضع الصلاة، باب: جواز الخطوة والخطوتين في الصلاة، برقم: ٥٤٤، من حديث أبي حازم.

[٦٥] الفاكهاني، رياض الأفهام (٢/ ٦١١).

[٦٦] أخرجه البخاري في صحيحه (١/ ٨٢)، كتاب: الصلاة، باب: ما يستر من العورة، برقم: ٣٦٩، من حديث أبي هريرة رضي الله عنه.

[٦٧] الشاطبي، الموافقات (٢/ ٢٢).

[٦٨] ابن سعد، الطبقات (٢/ ١٨٠).

بيت صغير مستدير ينصب على أوتاد[٦٩]، ولا يخفى جمال هذه القبة، ومنها: همه بالنزول إلى زمزم لسقيا الناس[٧٠].

ومن الأمثلة على طلب هذه القيم الجمالية فيما يناط بالدولة تجاه الدنيا هذه الأمثلة:

استقباله صلى الله عليه وسلم الوفود بأحسن ثيابه، وأمره صحابته بذلك، وقد اشتهر بارتدائه حلة يمانية في استقبالهم[٧١].

اتخاذ النبي صلى الله عليه وسلم خاتماً من فضة لأجل مراسلاته الرسمية، فقد أخرج الإمام البخاري عن أنس بن مالك، قال: «كتب النبي صلى الله عليه وسلم كتاباً – أو أراد أن يكتب – فقيل له: إنهم لا يقرءون كتاباً إلا مختوماً، فاتخذ خاتماً من فضة، نقشه: محمد رسول الله، كأني أنظر إلى بياضه في يده»[٧٢].

اختيار النبي صلى الله عليه وسلم كلاماً مسجوعاً في دعوة الصحابة إلى القتال يوم حنين وذلك حين قال: «**أنا النبي لا كذب، أنا ابن عبد المطلب**».

إفساح النبي صلى الله عليه وسلم للمكونات الثقافية المختلفة في الأمة أن تعرض فنونها الخاصة، مثل إذنه للسودان في المدينة بعرض رقصاتهم الشعبية مع استعمال الدف والحراب.

ثالثاً: مظاهر القيم الجمالية في التراث السياسي الإسلامي:

لم تعرف الحضارة الإسلامية الفنّ من أجل الفنّ، ولا الجمال من أجل الجمال، بل توسلت به لأجل تحقيق الاستخلاف والعمران والعبودية[٧٣]، ولم تكن الحضارة الإسلامية «مفعمة

---

[٦٩] بدر الدين العيني، عمدة القاري (٨/ ١٣٥).

[٧٠] النووي، شرح صحيح مسلم (٨/ ١٩٤).

[٧١] الكتاني، التراتيب الإدارية (١/ ٣٤٩).

[٧٢] أخرجه البخاري في صحيحه (١/ ٢٣)، كتاب: العلم، باب: ما يذكر في المناولة، وكتاب أهل العلم بالعلم إلى البلدان، برقم: ٦٥.

[٧٣] إبراهيم بيومي الغانم، رعاة الفنون ومقاصد الزينة العمرانية، قراءة في مجموعة الأمير يوسف كمال (ص: ١٣٥).

بمادة العمران وحدها، ولكنها اهتمت أيضاً بصورة العمران وارتباطه بترقية الوجدان»[٧٤]، ذلك أنّ الجمال في التصور الإسلامي وبحسب تعبير أبي حيان: «يكون في الصورة بحسن التركيب يدركه البصر، ويلقيه في ألقاب، فتتعلق به النفس من غير معرفة. وفي الأخلاق باشتمالها على الصفات المحمودة: كالعلم، والعفة، والحلم، وفي الأفعال: بوجودها ملائمة لمصالح الخلق، وجلب المنفعة إليهم، وصرف الشر عنهم»[٧٥].

وعن المنهجية التوحيدية الثاوية في فسيفساء الحضارة الإسلامية انبثقت ثروة فنية إبداعية وزينة عمرانية خلاقة وصوراً جمالية متناسقة في مختلف المجالات بما فيها المجال السياسي تنبه بالقيم الجمالية على عظمة الصانع سبحانه وتعالى فتثير في نفس المكلف دواعي العبودية والحرية في انسجام وطمأنينة.

وسوف نذكر هنا جملة من هذه المظاهر ونسلط الضوء على نماذج مختارة منها:

التحسين والتزيين في التراث السياسي تأصيلاً وتدويناً وإفتاءً واجتهاداً:

إن تزيين الفقه السياسي بضروب من الجماليات على مستوى التدوين واللغة والأسلوب والخط من شأنه أنْ يحقق مقاصد التشريع التي تتسع لهذه الضروب من التحسين والتزيين، لتجمع الحق والجمال في وعاء واحد يتجلى فيه مفهوم الحياة الطيبة الوارد في قوله تعالى: { **مَنْ عَمِلَ صَالِحًا مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَى وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَنُحْيِيَنَّهُ حَيَاةً طَيِّبَةً** } [النحل: ٩٧]، والمراد أنها حياة دنيوية طيب ما فيها من النعيم الدنيوي والأخروي، والطيب هو ما يحسن ويطيب، وهو ضدّ الخبيث والسيء[٧٦]، ويتجلى فيه أيضاً مفهوم البلدة الطيبة الوارد في قوله تعالى: ، كما أنها ضرب من ضروب الإحسان المأمور به في الحديث النبوي: «**إن الله كتب الإحسان على كل شيء**»[٧٧]، يقول الإمام أبو العباس القرطبي (ت ٦٥٦هـ): «الإحسان: الإحكام، والإكمال،

---

[٧٤] سيف الدين عبد الفتاح، جمال الوقف ووقف الجمال «تعقيب على بحث رعاة الفنون ومقاصد الزينة العمرانية، قراءة في مجموعة الأمير يوسف كمال» (ص: ١٦٢).

[٧٥] أبو حيان، البحر المحيط في التفسير (٦/ ٥٠٧).

[٧٦] ابن عاشور، التحرير والتنوير (١٤/ ٢٧٣).

[٧٧] أخرجه مسلم في صحيحه (٣/ ١٥٤٨)، كتاب: الصيد والذبائح، باب: الأمر بإحسان الذبح والقتل، وتحديد الشفرة، برقم: ١٩٥٥، من حديث شداد بن أوس رضي الله عنه.

والتحسين في الأعمال المشروعة، فحقٌّ من شرع في شيء منها أن يأتي به على غاية كماله، ويحافظ على آدابه المصححة، والمكمِّلة، وإذا فعل ذلك قُبِل عمله، وكَثُر ثوابه»[٧٨].

وتدخل هذه التحسينات ضمن الوسائل التي تحقق مقاصد التشريع، ومن المعلوم أن للوسائل أحكام المقاصد مهما أفضت إليها، سواء وردت بها النصوص مثل القرشية، أو لم ترد بها النصوص فتكون معدودة في المصالح المرسلة التي تشهد لها مقاصد الشريعة، وهي ضرب من البدع الواجبة أو المستحبة.

ومن الأمثلة على ذلك كتاب غياث الأمم لإمام الحرمين (ت ٤٧٨هـ) والذي أكد عنايته بهذه المظاهر على مستوى الاجتهاد والتصنيف. أما الاجتهاد فقد نقلنا عنه من قبل تأصيله لمفهوم الأبهة في سياق اشتراط القرشية في الأئمة، وأما التصنيف فننقل عنه هنا قوله: «نحن بعون الله تعالى لا نقصر في التقريب، وتحسين الترتيب، والنظم البديع العجيب، فذو البيان من إذا تبدد المقصد وانتشر، لأم الأطراف وضم النشر، وإذا ضاق نطاق النطق، استطال بعذبة لسانه، وعبر عن غاية المقصود بأدنى بيانه»[٧٩]. والكتاب تحفة فنية من جميع المناحي على الحقيقة.

ومن الأمثلة على ذلك أيضا كتاب سلوك المالك في تدبير الممالك لابن أبي الربيع والذي تضمن ضروباً من الجماليات الرائقة في الخط والتدوين، مع حسن الترتيب والتبويب، وبراعة الأشكال والرسومات.

التجسيد الواقعي في الخبرات التاريخية والتجارب الحضارية:

هناك أمثلة كثيرة جداً على الجماليات المبثوثة في التجربة الحضارية الإسلامية بدءاً بالعهد النبوي الذي تمت الإشارة إليه من قبل وصولاً إلى الواقع الإسلامي المعاصر.

ومن هذه الأمثلة: **جمال التلقيب**: فقد رفض عمر رضي الله عنه التلقب بخليفة خليفة رسول الله، واستحسن لقب أمير المؤمنين.

---

٧٨ القرطبي، المفهم لما أشكل من تلخيص كتاب مسلم (٥/ ٢٤٠).

٧٩ الجويني، غياث الأمم (ص: ٣٣٧-٣٣٨).

يوضح ابن خلدون هذا الوجه التحسيني فيقول: «كأنّهم استثقلوا هذا اللّقب بكثرته وطول إضافته وأنّه يتزايد فيما بعد دائما إلى أن ينتهي إلى الهجنة ويذهب منه التّمييز بتعدّد الإضافات وكثرتها فلا يعرف فكانوا يعدلون عن هذا اللّقب إلى ما سواه ممّا يناسبه ويدعى به مثله»[٨٠].

وقد تطورت جماليات التلقيب وتنوعت من دولة لأخرى، ومن زمان لآخر، يوثق ابن خلدون هذه التطورات بقوله: «استحدث بنو العبّاس حجابا لأسمائهم الأعلام عن امتهانها في ألسنة السّوقة، وصونا لها عن الابتذال، فتلقّبوا بالسّفّاح والمنصور والمهديّ والهادي والرّشيد إلى آخر الدّولة واقتفى أثرهم في ذلك العبيديّون بإفريقيّة ومصر وتجافى بنو أميّة عن ذلك بالمشرق قبلهم وأمّا بالأندلس فتلقّبوا كسلفهم حتّى إذا جاء عبد الرحمن الدّاخل ذهب إلى مثل مذاهب الخلفاء بالمشرق وإفريقية وتسمّى بأمير المؤمنين وتلقّب بالنّاصر لدين الله، وأخذت من بعده عادة ومذهب لقّن عنه. واستمرّ الحال على ذلك إلى أن انقرضت عصبيّة العرب أجمع وذهب رسم الخلافة وتغلّب الموالي من العجم وافترق أمر الإسلام فاختلفت مذاهب الملوك بالمغرب والمشرق في الاختصاص بالألقاب بعد أن تسمّوا جميعا باسم السّلطان. فأمّا ملوك المشرق من العجم فكان الخلفاء يخصّونهم بألقاب تشريفيّة حتّى يستشعر منها انقيادهم وطاعتهم وحسن ولايتهم مثل شرف الدّولة، ونزع المتأخرون أعاجم المشرق حين قوي استبدادهم على الملك إلى انتحال الألقاب الخاصّة بالملك مثل النّاصر وزيادة على ألقاب أضافوها إلى الدّين فقط فيقولون صلاح الدّين. وأمّا ملوك الطّوائف بالأندلس فاقتسموا ألقاب الخلافة وتوزّعوها لقوّة استبدادهم عليها بما كانوا من قبيلها وعصبيّتها فتلقّبوا بالنّاصر والمنصور»[٨١].

وتبع هذا التلقيب جماليات أخرى مثل أشكال من الدعاء المخصوص يخص به صاحب كل مقام داخل الدولة، وأنماط من وصف الدول التي ينتسبون إليها، ونحو ذلك[٨٢].

---

٨٠ ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون (١/ ٢٨٢) .

٨١ ٨١ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون (١/ ٢٨٣– ٢٨٥).

٨٢ القلقشندي، صبح الأعشى (٨/ ٣٨٥)، مآثر الإنافة في معالم الخلافة (١/ ١).

ومنها: **جمال الملابس والمجالس والمواكب السلطانية**، وعلى سبيل المثال جاء في نبأ موكب الملك الناصر: «الأمراء يمشون في ركابه، وفرح الناس بذلك، ودقت البشائر»[٨٣]، وجاء في صفة عود الملك الناصر محمد بن قلاوون إلى الملك» «لما كان ثالث عشر شعبان جاء الخبر بقدوم الملك الناصر إلى دمشق، هيئت بدمشق أبهة السلطنة والإقامات اللائقة به، والعصائب والكوسات، وركب من الكرك في أبهة عظيمة، وأرسل الأمان إلى الأفرم، ودعا له المؤذنون في المأذنة ليلة الاثنين سابع عشر شعبان، وصبح بالدعاء له والسرور بذكره، ونودي في الناس بالأمان، وأن يفتحوا دكاكينهم ويأمنوا في أوطانهم، وشرع الناس في الزينة ودقت البشائر ونام الناس في الأسطحة ليلة الثلاثاء ليتفرجوا على السلطان حين يدخل البلد، وخرج القضاة، والأمراء والأعيان لتلقيه.

قال كاتبه ابن كثير: وكنت فيمن شاهد دخوله يوم الثلاثاء وسط النهار في أبهة عظيمة وبسط له من عند المصلى وعليه أبهة الملك وبسطت الشقاق الحرير تحت أقدام فرسه، كلما جاوز شقة طويت من ورائه، والجد على رأسه والأمراء السلحدارية عن يمينه وشماله، وبين يديه، والناس يدعون له ويضجون بذلك ضجيجا عاليا، وكان يوما مشهودا»[٨٤].

وقد أخذت ملابس السلطنة وخلعها مراتب عديدة وأنماطا مختلفة استوعبت العمائم والملابس والألوان والهدايا والرسائل والأختام والخطوط ونحو ذلك.

كما تزينت هذه المجالس بقيم جمالية معنوية مثل إفساح المجالس لمحاورات العلماء ومساجلات الشعراء ونحو ذلك.

ومنها: **جمال العمران السلطاني**، حيث اهتم الخلفاء والسلاطين والولاة ببناء الكثير من التحف المعمارية التي خلدها التاريخ من مساجد ومحاريب وقباب وقصور ومكتبات ومدارس وجامعات وحدائق ومتنزهات ومستشفيات ونحو ذلك.

---

٨٣ الصفدي، الوافي بالوفيات (٤/ ٢٥٢).

٨٤ ٨٤ ابن كثير، البداية والنهاية (١٤/ ٥٨).

ومنها: **جمال الخدمة السلطانية**، حيث اهتم الخلفاء والسلاطين والولاة ونحوهم بتوفير ضروب من الخدمات التكميلية للمجتمعات الإسلامية على مدار التاريخ الإسلامي، فعلى سبيل المثال جاء في وصف مستشفى مراكش الذي أنشأه أبو يوسف المنصور من ملوك الموحدين: «تخيّر ساحة فسيحة في مراكش بأعدل موضع فيها، وأمر البنائين بإتقانه على أحسن الوجوه، وأمر أن يغرس فيه من جميع الأشجار والمشمومات والمأكولات، وأجرى فيه مياهاً كثيرة تدور على جميع البيوت زيادة على أربع بُرَكٍ في وسط إحداها رخام أبيض، ثم أمر له من الفرش النفيسة من أنواع الصوف والكتان والحرير والأديم وغيره ما لا يوصف، وأقام فيه الصيادلة لعمل الأشربة والأدهان والأكحال، وأعدّ فيه للمريض ثياب ليل ونهار من جهاز الصيف والشتاء، فإذا نقه المريض، فإن كان فقيراً أمر له عند خروجه بمال يعيش به ريثما يشتغل، وإن كان غنياً دفع إليه ماله. ولم يقصره على الفقراء دون الأغنياء، بل كان من مرض بمراكش من غريب حمل إليه وعولج حتى يشفى أو يموت. وكان في كل جمعة يزوره ويعود المرضى ويسأل عن أحوالهم وعن معاملة الأطباء والممرضين لهم»[٨٥].

خاتمة

بالنظر إلى المباحث والمطالب السابقة أحسب أنه قد ظهر بوضوح وجلاء مدى رسوخ القيم الجمالية في التراث السياسي الإسلامي النظري والعملي، المادي والمعنوي من خلال العديد من القواعد والأصول التي تجلت أيما جلاء في المقاصد التحسينية وقواعدها التفصيلية تارة، ومن خلال العديد من المظاهر التي ساقتها كتب التاريخ باعتبارها تنزيلاً لتلك القواعد تارة أخرى.

وهذه المظاهر الأخيرة كانت تقترب من التزام الضوابط التي وضعها الفقهاء والأصوليون فتتحقق بها المقاصد وتتنجز بها المصالح تارة، وكانت تبعد من التزامها حتى تفوق بها مصالح أكبر منها، أو تتحول إلى ضروب من الترف المذموم تارة أخرى.

---

٨٥ ٨٥ السباعي، مقتطفات من كتاب من روائع حضارتنا (ص: ٢٣٨-٢٣٩).

ولذا يبقى الباب مفتوحا على مصراعيه لدراسات أكثر سعة، وأعمق دلالة تتناول المجال السياسي من خلال هذه الآفاق الجمالية التي يخلدها التاريخ، وتحفظها الأجيال كشاهد على عظم الحضارات.

المصادر والمراجع

١. ابن الأزرق، محمد بن علي. *بدائع السلك في طبائع الملك*. تحقيق: علي النشار، القاهرة: دار السلام، الطبعة ١، ٢٠٠٨.

٢. البيضاوي، ناصر الدين. *أنوار التنزيل وأسرار التأويل*. تحقيق: محمد المرعشلي. بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٨.

٣. ابن تيمية، أحمد بن عبد الحليم. مجموع *الفتاوى*. تحقيق: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم. المدينة النبوية: مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، الطبعة ١، ١٩٩٥.

٤. ابن جماعة، بدر الدين. *تحرير الأحكام في تدبير أهل الإسلام*. تحقيق: فؤاد عبد المنعم الدوحة: دار الثقافة، الطبعة ٣، ١٩٨٨.

٥. الجويني، إمام الحرمين. *البرهان في أصول الفقه*. تحقيق: عبد العظيم الديب. الدوحة: كلية الشريعة بجامعة قطر، ١٣٩٩هـ.

٦. الجويني، إمام الحرمين. *غياث الأمم في التياث الظلم*. تحقيق: عبد العظيم الديب. مكة المكرمة: دار المنهاج، الطبعة ١، ٢٠١١.

٧. ابن خلدون، عبد الرحمن. *تاريخ ابن خلدون*. تحقيق: خليل شحادة. بيروت: دار الفكر، الطبعة ٢، ١٩٨٨.

٨. الذهبي، شمس الدين. *العبر* في خبر من غبر. تحقيق: محمد زغلول. بيروت: دار الكتب العلمية، د. ط.، د. ت.

٩. الرازي، فخر الدين. *مفاتيح الغيب*. بيروت: دار إحياء التراث العربي، الطبعة ٣، ١٤٢٠هـ.

١٠. ابن أبي الربيع، أحمد بن محمد. *سلوك المالك في تدبير الممالك*. دراسة: حامد عبد الله ربيع. القاهرة: مطابع دار الشعب، الطبعة ١، ١٩٨٠.

١١. ربيع، حامد عبد الله. *مدخل في دراسة التراث السياسي الإسلامي*. القاهرة: مؤسسة الشروق الدولية، الطبعة ١، ٢٠٠٧.

١٢. الزمخشري، أبو القاسم. *أساس البلاغة*. تحقيق: محمد عيون السود. بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة ١، ١٩٩٨.

١٣. السباعي، مصطفى. *مقتطفات من كتاب من روائع حضارتنا*. بيروت: دار الوراق للنشر والتوزيع، الطبعة ١، ١٩٩٩.

١٤. السيد، رضوان. *الحضور التراثي في الفكر السياسي الإسلامي الحديث والمعاصر*. موقع رضوان السيد. 2002م. http://www.ridwanalsayyid.com/ContentPage.aspx?id=77#.YAKgOOi5k2x.

١٥. ابن سينا، الحسين بن علي. *السياسة*. تحقيق: فؤاد عبد المنعم. الإسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة، الطبعة ١، د. ت.

١٦. الشاطبي، إبراهيم بن موسى. *الموافقات*. تحقيق: مشهور سلمان. القاهرة: دار ابن عفان، الطبعة ١، ١٩٩٧.

١٧. الشيزري، عبد الرحمن بن نصر. *المنهج المسلوك في سياسة الملوك*. تحقيق: علي الموسى. الزرقاء: مكتبة المنار، د. ت.

١٨. الصفدي، صلاح الدين. *الوافي بالوفيات*. تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى. بيروت: دار إحياء التراث، ٢٠٠٠.

١٩. ابن الطقطقي، محمد بن علي. *الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية*. تحقيق: عبد القادر محمد مايو. بيروت: دار القلم العربي، الطبعة ١، ١٩٩٧.

٢٠. ابن عاشور، محمد الطاهر. *التحرير والتنوير*. تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤.

٢١. ابن عاشور، محمد الطاهر. *مقاصد الشريعة الإسلامية*. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدوحة: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ٢٠٠٤.

٢٢. غانم، إبراهيم البيومي (تحرير). *الفنون في ضوء مقاصد الشريعة الإسلامية-٣-*. لندن: مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، الطبعة ١، ٢٠٢٢.

٢٣. ابن فرحون، إبراهيم بن علي. *تبصرة الحكام في أصول الأقضية ومناهج الأحكام*. القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة ١، ١٩٨٦.

٢٤. ابن فضل الله العمري، شهاب الدين. *مسالك الأبصار في ممالك الأمصار*. أبو ظبي: المجمع الثقافي، الطبعة ١، ١٤٢٣هـ.

٢٥. القاري، الملا علي. *مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح*. بيروت: دار الفكر، الطبعة ١، ٢٠٠٢.

٢٦. القرافي، شهاب الدين. *الفروق*، القاهرة: عالم الكتب، د. ط.، د. ت.

٢٧. القرطبي، شمس الدين. *تفسير القرطبي*. تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش. القاهرة: دار الكتب المصرية، الطبعة ٢، ١٩٦٤.

٢٨. القلقشندي، أحمد بن علي. *صبح الأعشى في صناعة الإنشاء*. بيروت: دار الكتب العلمية، د. ط.، د.ت.

٢٩. القلقشندي، أحمد بن علي. *مآثر الإنافة في معالم الخلافة*. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج. الكويت: مطبعة حكومة الكويت، الطبعة ٢، ١٩٨٥.

٣٠. الكتاني، عبد الحي. *التراتيب الإدارية*. تحقيق: عبد الله الخالدي. بيروت: دار الأرقم، الطبعة ٢، د. ت..

٣١. الماتريدي، أبو منصور. *تأويلات أهل السنة*. تحقيق: مجدي باسلوم. بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة ١، ٢٠٠٥.

٣٢. نظام الملك، الحسين بن علي. *سير الملوك*. ترجمة: يوسف بكار. الدوحة: دار الثقافة، الطبعة ٢، ١٤٠٧هـ.

٣٣. النفار، محمود. «*آيات سياسية -٣-*». موقع رابطة العلماء السوريين. ١٠-٠٢-٢٠٢٣. https://2u.pw/3qkVnMj

٣٤. النويري، شهاب الدين. *نهاية الأرب في فنون الأدب*. بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة ١، ٢٠٠٤

الأمن الفنّي
في ضوء المقاصد الضرورية

سمير محمد جمعة عـــواودة[1]

الملخص

جاءت هذا الدراسة بعنوان (**الأمن الفني في ضوء المقاصد الضرورية**) في مقدمة ومبحثين وخاتمة، فأوردت في المقدمة مشكلة الدراسة، وأهميتها، وأهدافها، والدراسات السابقة، وأسباب اختيارها، والمنهج المستخدم، وفي المبحث الأول بيّنت معنى الأمن على أنه" **شعور المسلم بالطمأنينة الذي يمكّن الفرد من تحقيق مصالحه الدنيوية والأخروية من خلال الوسائل المشروعة**" ثم بيان معنى الأمن الفني، وبعدها تم حصر بعض الأدلة الشرعية لتأصيل الأمن الفني شرعًا، وتضمن المبحث الثاني بيان أهمية الأمن الفني، وأهم الوسائل المشروعة لتحقيقه ، وبيان الأثر المترتب على تحقيق الأمن الفني على الضروريات الخمس ، وخُتم البحث بأهم النتائج ومنها أن **الأمن الفني يساهم في صياغة البناء الثقافي والفكري للشخصية الإنسانية الإسلامية، وبه يمكن للبشرية أن تُحصّن نفسها من مخاطر الغزو الفكر الأيدلوجي، ومن أهم** التوصيات **مواصلة البحث في مقاصد الأمن الفني الحاجية والتحسينية، وتقرير مساق جامعي في كليات الفنون لترسيخ الأمن الفني.**

الكلمات المفتاحية: الأمن، الفني، المقاصد، الضرورية.

[1] دكتوراه في الفقه والأصول، جامعة الخليل – فلسطين، وزارة التربية والتعليم/ فلسطين، samawawdi@gmail.com

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق وسيّد المرسلين، ونشهد أن لا إله إلا الله، وأن محمدًا عبد الله ورسوله، وبعد:

فقد جاءت الشريعة الإسلامية لتكوّن نظامًا شاملًا ودقيقًا في شتى مجالات الحياة، واهتمت نصوصها العامة بكل جوانب الحياة الإنسانية، وقد أبرز العلماء أهمية حفظ خمسة جوانب مهمة في حياة الإنسان، وهي ما اصطلح على تسميتها بالضرورات الخمس، ولم تغفل الشريعة الإسلامية الإشارة لمظلّة هذه الضروريات الكبرى، وتتمثل هذه المظلة هي حفظ المجتمع بكل مكوناته ومحتوياته كإطار عام، ومن أجل ذلك ركّزت كثير من نصوص الشريعة العامة على حفظ الكيان الأكبر للإنسان، وهو حفظ المجتمع، ولا يُحفظ المجتمع بلا حفظ لكافة مكوناته، فجاءت هذه الدراسة بعنوان: « **الأمن الفني في ضوء المقاصد الضرورية** «

المبحث الأول: الأمن الفني وتأصيله الشرعي وأهميته، وفيه مطلبان:

المطلب الأول: معنى الأمن الفني وتأصيله الشرعي.

يُعتبر الفن في الفكر الإسلامي والتصوّر الديني وسيلة للوصول إلى غاية سامية، وهو ليس غاية للمسلم، وإنما يتحقق من خلاله جملة من المقاصد، وعليه يُعتبر الفن مدخلًا لتحقيق هذه المقاصد، ويجدر بنا الإشارة إلى أن الفنّ المقصود في هذه الدراسة هو الفن الملتزم المنضبط بتعاليم الإسلام في كافة جوانبه ومكوناته، ولا يدخل في مضمون الدراسة ما يُسمّى زورًا بالفن المعاصر، الذي يُسهم في هدم المجتمع وتمييع الأخلاق وإفسادها.

ويُراد بالفن المبحوث في هذه الدراسة ما يستخدمه الناس من وسائل يسعى منها إلى تهذيب النفوس، وتربية القلوب، وتنمية الوجدان، وتعزيز القيم الإسلامية، والتعبير عما يجول في الخاطر عبر وسائل فنية؛ كالأنشودة، والقصيدة الشعرية، والقصة القصيرة، والرواية، والرسومات، والأفلام السينمائية، وفوق كل ذلك التدبّر والتأمّل في جماليات التشريع الإسلامي، ويدرك الباحث أن هناك بعض النفور من المصطلح– الفن– نظرًا لما ارتمست صورة الفن في الاذهان من انه الهابط الخليع الفاحش المفسد.

ومن المعاصرين من عرّف الفن بقوله:» التعبير المنسّق المبدع الماهر عن تصوّرات ذات انفعال بوسائل خاصة وضمن قواعد يحكمها الجمال والذوق»[٢]، ثم أوضح بعد ذلك المقصود بالفن الإسلامي بقوله:» التعبير عن تصوّر الإسلام للوجود، وذلك ضمن قواعد الإسلام الخاصة؛ ليؤدي هدفًا شرعيًا، ويثير انفعالًا معينًا يتفق مع تصوّر الإسلام للكون والإنسان والحياة»[٣] وقد انبرى المرحوم محمد قطب لتعريف الفن بقوله:» هو الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التصوّر الإسلامي لهذا الوجود، وهو التعبير عن الكون والحياة والإنسان من خلال تصوّر الإسلام للكون والحياة والإنسان»[٤]، **ولا يظهر– كما أفاد محمد قطب أن هذا تعريف معتمد للفن من وجهة نظر إسلامية، بل قال في موضوع آخر بأن الفن الإسلامي:» تعبير جميل عن حقائق الوجود من زاوية التصوّر الإسلامي لهذا الوجود»[٥]، بل أشار بعض المعاصرين إلى غاية بالفن من خلال القول بأنه يجب أن يكون نقل أو إيصال أسمى وأفضل القيم وأفكار والمشاعر إلى الآخرين بأسلوب جميل مؤثر بحيث يوفر عنصر المتعة، إضافة إلى التأثيرات في سلوكهم وإرشادهم إلى الصراط المستقيم[٦]، ويظهر من هذا التعريف أنه تعريف بالوظيفة، وليس تعريفًا بالمفهوم الاصطلاحي الحدّي.**

ومن المعاصرين من اقترح مصطلح «الفن الملتزم'' بديلًا لمصطلح الفن الإسلامي، وهو مأخوذ من العبارة الدارجة عن الإنسان المحافظ على قيم دينه الشرعي بمسمى ''ملتزم''، فالفن الملتزم يعني:'' الفن الذي يوافق عليه الإسلام، ويؤديه الملتزمون بمنهج الإسلام أثناء العمل وبعده'' وبالتالي لا يقع الخلل والاضطراب لدى الناس بين روعة العمل الفني الإسلامي من قبل هؤلاء الفنانين وبين سلوكياتهم العامة ومعاملاتهم الظاهرة المعلنة المخالفة للإسلام وحول هذا المعنى يقول الدكتور عماد الدين خليل:'' والالتزام في المفهوم الإسلامي: أن يمتلك الفنان تصورًا شاملًا متكاملًا صحيحًا

---

٢ القضاة، أحمد مصطفى، الشريعة الإسلامية والفنون،(بيروت: دار الجيل،١٩٨٨م)ط١، ص١٨.

٣ المرجع نفسه، ص٣١.

٤ قطب، محمد، منهج الفن الإسلامي،(مصر: دار الشروق، ١٩٨٣) ط٦، ص٦.

٥ المصدر نفسه، ص١٧٧.

٦ الجندي، أنور، كيف يحتفظ المسلمون بالذاتية الإسلامية في مواجهة أخطار الأمم،(مصر: دار الاعتصام، د.ت)، ص٧٥.

للكون والحياة والإنسان، يوازيه انفتاح وجداني دائم وتوتر نفسي لا ينضب، له معين إزاء الكون والحياة والإنسان، ومن بعد هذا يجيء الالتزام عفويًا متساوقًا منسابًا، علاقته بالعطاء الفني لا تقوم مطلقًا على القسر والتكلّف والإكراه"[٧]وعليه يرى الباحث أن المقصود بالأمن الفني -كمصطلح مركّب- هو:» **حالة تسود في المجتمع يتم فيها عرض المحتوى الفني بأشكاله ضمن الضوابط الشرعية لكل مكونات الحالة الفنية بما يحقق حفظ للضروريات الخمس**»

وقد شاع بين الناس أن الفنّ ينحصر في الغناء والموسيقى والتمثيل الدرامي، وهذا تضييق لمعنى الفن واشتمالاته، فكلمة الفن بمفهومها الواسع تتعدى ذلك لتضمّ في جنباتها كل ما هو جميل، فالفن بالمفاهيم الإسلامية لا يضيّق رقعته، ولا يضيّق حدوده، بل هو على العكس من ذلك، يوسّع الرقعة ويوسّع الحدود، حتى تشمل الكون كله والحياة كلها والإنسان، في أشمل نطاق يمكن أن يخطر في حسّ إنسان[٨]، وخاض العلماء المعاصرون في جملة من النقاشات حول التكييف الفقهي للفنون، واختلفوا فيما بينهم في أي حالة فقهية يجعلونه، ولخّص تلك الآراء الدكتور أحمد الريسوني بتكييف الفنون ضمن واحدة من الآتية:

١. أن يكون الفن نوعًا من أنواع اللهو والمرح واللعب، ومنه المباح الذي مارسه الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته، ومنه الممنوع شرعًا.

٢. اعتبار الفن من الشهوات والملذات، ومن هذا المنطلق ذهب المحرّمون للفن.

٣. الفن باعتباره من التحسينيات التي هي آخر المقاصد بعد الضروريات والحاجيات.

٤. يمكن أن يكون الفن وسيلة للوصول إلى مقصد وغاية، وعليه فالوسائل لها حكم المقاصد.[٩]

ويجدر الإشارة إلى التركيز على استبعاد كافة أشكال الفن الهابط الذي أجمع العلماء على حرمته؛ الغناء الهابط الماجن، والصور العارية الهابطة، والتمثيل السينائي الفاحش الذي يكشف

---

٧ خليل، عماد الدين، في النقد الإسلامي المعاصر،(بيروت: مؤسسة الرسالة، د. ت) ط١، ص١٨٩.

٨ قطب، منهج الفن الإسلامي، ص ٢٠٥ – ٢٠٦.

٩ الريسوني، أحمد، الأمة هي الأصل مقربة تأصيلية لقضايا الديمقراطية، حرية التعبير، الفن،(بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر) ط١، ص٩١.

العورات ويؤدي اغراضًا دنيئة، وتبقى مساحة البحث في الفن الملتزم، والذي يُراد منه أغراضًا شرعية بوسائل شرعية.

ونظرًا لحداثة المصطلح في ساحة البحث العلمي، ولا يمكن تأصيله الشرعي إلا من خلال الأدلة العامة لأقسام الفن المعاصر(التصوير، ...الموسيقى والغناء....التمثيل السينمائي) على النحو الآتي:

أولًا: قول الله تعالى: ﴿وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَإِلَيْهِ الْمَصِيرُ﴾[10]وموضع الاستدلال من الآية الكريمة أن الله تعالى خلق الانسان في أكمل صورة وأحسن تقويم وأجمل شكل، ولصورة هنا تشمل صورة الإنسان المادية الجسدية والمعنوية الروحية[11]، ومن المفسرين من اعتبر التصوير الوارد في الآية هو التخطيط والتشكيل[12].

ثانيًا: قول الله تعالى: ﴿يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِنْ مَحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَاسِيَاتٍ اعْمَلُوا آلَ دَاوُودَ شُكْرًا وَقَلِيلٌ مِنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ ﴾[13]، وموضع الاستدلال من الآية أن المقصود بالتماثيل تلك الصور والنقوش المتنوعة على الجدران والأسقف، وقال النسفي في تفسيره للتماثيل»صور السباع والطيور والإنسان»[14].

ثالثًا: أما التصوير السينمائي والفوتوغرافي حيث استدلّ القائلون بجوازه على مبدأ الإباحة الأصلية، فالأحاديث والأدلة التي ساقها المانعون للتصوير لا تشمل إلا التصوير الذي كان معروفًا في زمن النبوة(النحت والتجسيم)، وباعتبار أن التصوير الفوتوغرافي والسينمائي عُرف مؤخرًا فيبقى

---

[10] سورة التغابن، آية رقم ٣.

[11] ابن حيان، محمد بن يوسف، البحر المحيط في التفسير، تحقيق صدقي محمد جميل، ج١٠، ص١٨٨، دار الفكر، بيروت.

[12] القرطبي، محمد بن أحمد، تفسير القرطبي، تحقيق أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، ط٢، ١٩٦٤م، ج١٨، ص١٣٤، دار الكتب المصرية، القاهرة.

[13] سورة سبأ، آية رقم ١٣.

[14] النسفي، عبد الله بن أحمد، تفسير النسفي (مدارك التنزيل وحقائق التأويل، تحقيق يوسف علي بديوي،(بيروت: دار الكلم الطيب، ١٩٩٨م) ط١، ج٣، ص٥٦.

على الإباحة الأصلية، كما أن علة تحريم التصوير(التقديس) غير متحققة في التصوير الفوتوغرافي والسينمائي.

رابعًا: إن الوسائل لها حكم المقاصد، وفي هذا الإطار فإن التصوير بأشكاله المختلفة إنما هو وسيلة يُراد بها تحقيق مقصدًا جنائيًا؛ كالكشف عن جريمة أو الوصول لفاعلها، وقد يُراد بالتصوير مقصدًا عسكريًا؛ كالتدريبات العسكرية من خلال التصوير الجوي أو غيره، وكذلك تصوير أراضي العدو، أو التواصل بين الجنود والقيادات العسكرية، وقد يُراد بالتصوير مقصدًا إعلاميًا من خلال توعية الجمهور بقضايا خطيرة من خلال عرض صور أو أفلام سنمائية، أو تحذير الناس من مجرم بذاته، أو استخدام الصور لدحض إشاعات، وفي المجال الطبي فإن التصوير يعتبر من أهم وسائل التعليم الطبي، وفي تشخيص الامراض وكافحتها، وفي المجال التعليمي فيُعتبر التصوير من اهم لوسائل المتبعة في العملية التعليمية في العصر الحديث.

ومن الأدلة العامة في الموسيقى والغناء التي يُمكن أن تؤصّل للفن فإنني لن أتعرّض للخلاف الفقهي فيها في هذا الموضع، وإنما أريد الاستشهاد بالنصوص الشرعية على إدراج الموسيقى والغناء ضمن منظومة الفن، فالموسيقى علم يبحث في أصول الإيقاع والنغم من حيث التآلف أو التنافر[١٥]، وعليه ترتكز الموسيقى على الإيقاع والنغم، فالموسيقى أصوات موزونة تصدر عن آلات مخصوصة، وتُحدث في نفس السامع شعورًا معينًا تكون انفعالية أو تأثيرية، وسأورد بعض النصوص التي استخدمها الفقهاء في خلافهم الفقهي في حكم الموسيقى بين مانع ومحرّم لها وبين من أجازها، ومنها:

خامسًا: قول الله تعالى: ﴿**وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ لِيُضِلَّ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَيَتَّخِذَهَا هُزُوًا أُولَئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ مُهِينٌ**﴾[١٦]، وموضع الاستدلال من الآية أن المراد بلهو الحديث هو المعازف والغناء، وهذا بلا شك من الفن المعاصر.[١٧]

---

[١٥] أنيس، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط،(تركيا: دار الدعوة، ١٩٧٢م) ط٢، ج ٢، ١٠٥٠.

[١٦] سورة لقمان، آية رقم٦.

[١٧] الشوكاني، محمد بن علي ، فتح القدير،(دمشق: دار الكلم الطيب، د. ت) ط١، ج٤، ص٢٧٢.

سادسًا: قول الرسول صلى الله عليه وسلم:» لَيَكُونَنَّ مِنْ أُمَّتِي أَقْوَامٌ، يَسْتَحِلُّونَ الحِرَ وَالْحَرِيرَ، وَالْخَمْرَ وَالْمَعَازِفَ «[١٨]، وموضع الاستدلال من الحدث أنه ذكر بعض أنواع الفن.

سابعًا: عَنْ عَائِشَةَ رضي الله عنها: دَخَلَ عَلَيّ رَسُولُ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم وَعِنْدِي جَارِيَتَانِ تُغَنِّيَانِ بِغِنَاءِ بُعَاثَ، فَاضْطَجَعَ عَلَى الْفِرَاشِ وَحَوَّلَ وَجْهَهُ، فَدَخَلَ أَبُو بَكْرٍ فَانْتَهَرَنِي وَقَالَ: مِزْمَارَةُ الشَّيْطَانِ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم. فَأَقْبَلَ عَلَيْهِ رَسُولُ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم فَقَالَ: (دَعْهُمَا). فَلَمَّا غَفَلَ غَمَزْتُهُمَا فَخَرَجَتَا. قَالَتْ: وَكَانَ يَوْمُ عِيدٍ، يَلْعَبُ السُّودَانُ بِالدَّرَقِ وَالْحِرَابِ، فَإِمَّا سَأَلْتُ رَسُولَ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم، وَإِمَّا قَالَ: (تَشْتَهِينَ تَنْظُرِينَ). فَقَالَتْ: نَعَمْ، فَأَقَامَنِي وَرَاءَهُ، خَدِّي عَلَى خَدِّهِ، وَيَقُولُ: (دُونَكُمْ بَنِي أَرْفِدَةَ). حَتَّى إِذَا مَلِلْتُ، قَالَ: (حَسْبُكِ). قُلْتُ: نَعَمْ، قَالَ: فَاذْهَبِي)[١٩]، موضع الاستدلال ممارسة نوع من انواع الفن بحضرة الرسول صلى الله عليه وسلم.

ثامنًا: أورد المانعون والمجيزون للغناء أدلة شرعية كل منهما يوجهها لتأييد قوله، ومنها أن عَائِشَةُ أَنْكَحَتْ ذَاتَ قَرَابَةٍ لَهَا مِنْ الْأَنْصَارِ، فَجَاءَ رَسُولُ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم فَقَالَ: «أَهْدَيْتُمْ الْفَتَاةَ؟ « قَالُوا: نَعَمْ. قَالَ: «أَرْسَلْتُمْ مَعَهَا مَنْ يُغَنِّي؟ « قَالَتْ: لَا. فَقَالَ رَسُولُ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم: «إِنَّ الْأَنْصَارَ قَوْمٌ فِيهِمْ غَزَلٌ، فَلَوْ بَعَثْتُمْ مَعَهَا مَنْ يَقُولُ: أَتَيْنَاكُمْ أَتَيْنَاكُمْ ... فَحَيَّانَا وَحَيَّاكُمْ»[٢٠].

تاسعًا: ما جاء من أدلة استند عليها العلماء حينما تعرّضوا لحكم التمثيل كنوع من أنواع الفن، والذي يعني:» تصوير وتشكيل الأشياء والافعال بقالب فني يوحي بالحركة والحياة»[٢١]، ومن هذه الأدلة – بغضّ النظر عن اعتمادها للتحريم أو الإباحة– قول الله تعالى: ﴿وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ

---

[١٨] البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري ، تحقيق مصطفى ديب البغا،(دمشق: دار ابن كثير، دار ابن اليمامة، ١٩٩٣م) ط٥، كتاب الأشربة، باب فيمن يستحّ الخمر ويسمّيه بغير اسمه، ج٥، ص٢١٢٣، رقم الحديث ٥٢٦٨.

[١٩] البخاري، صحيح البخاري، كتاب الجهاد والسير، باب الدَّرَق، ج ٣، ص١٠٦٤، رقم الحديث ٢٧٥٠.

[٢٠] ابن ماجه، محمد بن يزيد، سنن ابن ماجه، تحقيق شعيب الأرناؤوط وآخرون، (بيروت: دار الرسالة العالمية، ٢٠٠٩م) ط١، أبواب النكاح، باب الغناء والدف، ج ٣، ص٩٣، برقم ١٩٠٠.

[٢١] القضاة، أحمد مصطفى، الشريعة الإسلامية والفنون، ص٣٣٥.

نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴾[٢٢]، وموضع الاستدلال من الآية أنها من باب التمثيل، ومن ذلك أن التمثيل يدخل ضمن قاعدة(الأصل في الأشياء المباحة).

عاشرًا: ما جاء من توجيه قرآني في التعامل مع زينة الحياة في قوله تعالى: ﴿**يَابَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِنْدَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ (٣١) قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ آمَنُوا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا خَالِصَةً يَوْمَ الْقِيَامَةِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ**﴾[٢٣]، وموضع الاستدلال من الآيتين أن الأولى تأمر بالتزيّن، والثانية تستنكر تحريم الزينة على الناس، والتمتّع بالزينة من مقاصد الشريعة، وفي ذلك قال الشاطبي:» فالتمتع بالحلال من جملة ما قصده الشارع»[٢٤].

حادي عشر:» للوسائل حكم المقاصد من الندب والإيجاب والتحريم والكراهة والإباحة»[٢٥] ومعلوم أن الفن وسيلة وليس مقصدًا، وفي ذلك قال ابن القيم:» لما كانت المقاصد لا يُتوصّل إليها إلا بأسباب وطرق تفضي إليها، كانت طرقها وأسبابها تابعة لها معتبرة بها، فوسائل الحرمات والمعاصي في كراهتها والمنع منها بحسب إفضائها إلى غاياتها وارتباطاتها، ووسائل الطاعات والقربات في محبتها والإذن فيها بحسب إفضائها إلى غاياتها، فوسيلة المقصود تابعة للمقصود وكلاهما مقصود، لكنه مقصود قصد الغايات، وهي مقصود قصد الوسائل»[٢٦].

ثاني عشر: إن الفن يسعى إلى الجمال، والجمال من مقاصد الشرع، فإذا حقق الفن الجمال وفق التصوّر الإسلامي، فإن قصد الفن والشرع يتوافقان، وقد دلت نصوص من القرآن والسنة على أن الجمال من مقاصد الله في الخلق.

---

٢٢ سورة الحشر، آية رقم٢١.

٢٣ سورة الأعراف، الآيتان رقم ، ٣٢، ٣١.

٢٤ الشاطبي، إبراهيم ، الموافقات، تحقيق مشهور آل سلمان، ط١،(السعودية: دار ابن عفان، ١٩٩٧م)، ج٢، ص٣٧٥.

٢٥ العز بن عبد السلام، عز الدين، الفوائد في اختصار المقاصد،(بيروت: دار الفكر، د. ت)ط١، تحقيق إياد الطباع، ص٤٣.

٢٦ ابن القيم، محمد بن أبي بكر، إعلام الموقعين عن رب العالمين،(بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩١م) تحقيق محمد عبد السلام إبراهيم، ط١، ج٣، ص١٠٨.

ثالث عشر: قول صلى الله عليه وسلم :" إِنَّ اللهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ، الْكِبْرُ بَطَرُ الْحَقِّ وَغَمْطُ النَّاسِ ".[27]

رابع عشر: قاعدة" ما لا يتم الواجب إلا به فهو واجب"[28]، فتبليغ الدين، والدعوة إلى الله، ونشر العلم الشرعي والقيم الإنسانية فرض كفاية على الأمة، فإذا لم نستطع القيام بهذه الواجبات في بعض الأحيان، وفي بعض البيئات، إلا عن طريق الفن، فيصير الفن من فروض الكفايات بناء على القاعدة السابقة ، وهذا ما ينطبق تمامًا على عصرنا، فالقنوات الفضائية تدقّ كل باب، وتجول في كل حدب وصوب، وتبثّ الغثّ والسمين على مدار الساعة عن طريق الأغاني، والأفلام، والسينما، والبرامج الفنية، لذا فإن إنشاء القنوات الملتزمة والهادفة ضرورة شرعية وعصرية، وجهاد باللسان والأموال، تأثم الأمة بتركه.[29]

خامس عشر: قاعدة» الْحَاجَةُ تَنْزِلُ مَنْزِلَةَ الضَّرُورَةِ عَامَّةً كَانَتْ أَوْ خَاصَّةً «[30]، فالحاجة التي تستدعي تيسيراً على الناس من أجل الحصول على مقصود شرعي فإنها تنزل في منزلة الضرورة.

المطلب الثاني: أهميته الأمن الفني.

١. يعتبر الفن الآمن استجابة لفطرة الإنسان، وهي تلك الفطرة نحو الجمال الذي تهفو إليه النفوس، وعليه فإن الواجب على المسلمين أن يعملوا على أسلمة الفن بأشكاله ليحقق الفطرة المشار إليها[31]، فالنفس البشرية مفطورة على التطلّع إلى كل جميع وتسعى إليه، وعليه فإن الإسلام حينما حرّم بعض الفنون إنما كان ذلك لخروج هذه الانواع عن الفطرة السويّة.

---

[27] مسلم بن حجاج، الجامع الصحيح «صحيح مسلم» ، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي،(القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٩٥م)، كتاب الإيمان، باب تحريم الكبر وبيانه، ج١، ص٩٣، رقم الحديث ٩١.

[28] ابن اللحام، علاء الدين بن محمد. القواعد والفوائد الأصولية، ط١،(بيروت: دار إحياء التراث، ٢٠٠٥م) ص١٠٢.

[29] بهاء الدين، أحمد، مقاصد الفن الإسلامي، ص١٦، بحث مقدم لمؤتمر الفن في الفكر الإسلامي رؤية معرفية ومنهجية، العهد العالمي للفكر الإسلامي، وجامعة العلوم الإسلامية العالمية، ٢٠١٢م.

[30] السيوطي، جلال الدين، الأشباه والنظائر،(بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م) ط١، ص٨٨.

[31] بهاء الدين، أحمد، مقاصد الفن الإسلامي، ص١٨.

٢. الفن الآمن يُعبّر عن تاريخ المسلمين المشرق، ويُظهر الشخصيات الإسلامية الخالدة كما هي في سيرتهم المسطورة في كتب التاريخ الصحيحة.

٣. يعدّ الفن وسيلة فعالة من وسائل توجيه المجتمع بمختلف شرائحه، وخاصة في عصر العولمة، والانفتاح على الثقافات، والفنون المختلفة لمختلف الشعوب، والأمم على المعمورة، ولا يخفى تأثير الفنون بمختلف صورها في تشكيل عقل الشعوب ووجدانها.

٤. يعتبر الفن الآمن والمنضبط بالشريعة الإسلامية في كل جزئياته من وسائل عرض القيم الإسلامية المتمثلة في الجمال كتعبير عن الجمال القرآني والنبوي.

٥. الفن الآمن وسيلة فعّالة في مجال التربية والتعليم، وذلك لأنه يتضمن عنصر الجمال الذي له سلطان واسع في النفس الإنسانية، وللفن أثر كبير في قيادة النفس والأخذ بيدها، وذلك من خلال الأفلام التي توجّه السلوك التربوي للنفوس وخاصة الشباب منها، ولم يكن من العبث استخدام القرآن الكريم والسنة النبوية للأساليب الفنية الجميلة في ترسيخ التربية لدى الجيل، وفي ذلك قال محمد قطب:'' الفنّ الصادق لا بدّ أن يؤدي وظيفة تربوية، وعى الفنان ذلك وقصده، أم كان ذلك متضمنًا في عمله بغير وعي منه، وسواء كان التوجيه التربوي المتضمن ساميًا مرتفعًا أم هابطًا متنكسًا فهو في الحالين موجود... إنما يمتاز الفن الإسلامي عن غيره بأن الوظيفة التربوية فيه موجهة إلى القيم الفاضلة والتصوّرات الصحيحة، لا إلى قيم هابطة ولا تصوّرت منحرفة''[٣٢].

٦. يسهم الفن الآمن وفق التصوّر الإسلامي في حماية المجتمع من المخاطر التي تهدده على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والأخلاقي والديني، وفي ذلك قال بعض المعاصرين:'' ومن هنا ندرك قيمة التحصين الديني والخلقي لحماية كل فرد من أفراد الأمة، وعندما يقوم الفن الملتزم بدور الوقاية نلحظ عند ذلك تدرّج الأمة في سلّم الاستقرار والتميّز''[٣٣].

٧. تستطيع المجتمعات من خلال الفن الآمن التعرّف على طبيعة الحضارة، وما قامت عليه تلك الحضارة من قيم ومعتقدات، وفي ظل لغة العولمة فإن البشرية تحتاج إلى الترابط الحضاري،

---

٣٢ قطب، محمد، من قضايا الفكر الإسلامي المعاصر،(القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٦م) ط٢، ص١٦٦.

٣٣ الجريسي، خالد عبد الرحمن، الفن الواقع والمأمول، (الرياض: مؤسسة الجربي للتوزيع) ص٢٠.

وذلك عن طريق متاحف الفن الإسلامي، حيث إنها بعض أوجه التأثير على العالم والمجتمعات الغربية.[٣٤]

٨. الفن الآمن والجمال الرباني لك شيء نعمة من الله تعالى، وعليه فإن تنميته وتشجيعه إنما هو شكر لله على هذه النعمة، وقد أمرنا الله تعالى بشكر كل النعم فقال: ﴿**وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ**﴾[٣٥].

٩. لقد بات الفن مهنة البعض وحرفتهم وصدر دخل مالي لهم، وعليه فالأحرى بالفن الآمن أن يكون كذلك للمشتغلين فيه، وذلك في ظل الجانب الاقتصادي الكبير للفن المعاصر، وسبق الإشارة إلى أن الإسلام لا يمنع ممارسة الفن ابتداءً ولا اتخاذه مهنة ما دام ذلك في الإطار الشرعي، وفي هذا الإطار قرر العلماء جواز التكسّب من ممارسة الفن الملتزم بضوابط الشريعة الإسلامية، حيث قال النووي في ذلك:" وأما الشجر وغيره مما لا روح فيه فلا تحرم صنعته ولا التكسّب به"[٣٦].

١٠. مما لا شك فيه أن من وظائف ومقاصد الفن الآمن الترفيه والترويح عن النفوس، وذلك دون طغيانه على حياة المسلم.

وقد بيَّن محمد عمارة في أن الفنون يجب أن تكون جميلة في ذاتها، وجميلة في تأثيراتها ووظائفها ومقاصدها، وأن فنون الدعة والبطالة والتواكل، الاسترخاء والسطحية والتفاهة، غير فنون الحميّة والعمل والعزم والانتماء والنهوض، فالثانية فنون جميلة بناءة، والأولى فنون لكنها ليست جميلة بل هدامة، وهو يرى أن "الفن الجميل مهارة يحكمها الذوق الجميل والمواهب الرشيدة، لإثارة المشاعر والعواطف، وذهب عمارة أيضاً إلى أن خروج المهارات والفنون عن المقاصد الرشيدة يجردها من شرف الاتصاف بالجمال، واستشهد على ذلك بقول ابن سينا:"جمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له"، وانتهى إلى أن الفن المتّسق مع الإسلام هو الذي يحقق مقاصده في

---

٣٤ خليل، عماد الدين، مدخل إلى الحضارة الإسلامية، ص٢٢٢.

٣٥ سورة الضحى، آية رقم ١١.

٣٦ النووي، يحيى بن شرف، المنهاج شرح صحيح مسلم،(بيروت: دار إحياء التراث العربي، د. ت) ط٢، ج١٤، ص٩١.

أمته وفي الإنسانية، عندما تشيع فيه الصبغة التي صبغت بها عقيدته وميزت بها أيديولوجيته إبداع الإنسان الفنان، إنها خيوط غير مرئية تلك التي تربط الوضع الإلهي بالإبداع الإنساني الجميل.[٣٧]

المبحث الثاني: وسائل تحقيق الأمن الفني وأثره على الضروريات الخمس.

المطلب الأول: وسائل تحقيق الأمن الفني.

تختلف الوسائل التي يتّبعها كل طالب لحاجة ومريد لغاية، وبما أن المسلمين من ضمن اهتماماتهم ترسيخ واقع الفنّ الملتزم في حياتهم ومحيطهم، فإن الباحث يرى أن من وسائل تحقيق الأمن الفني ما يأتي:

١. عرف الناس أن الفن الإسلامي القديم أساسه تحقيق مبدأ العقيدة الإسلامية الصافية، وعليه ينبغي أن يضع المشتغل بالفن نُصب عينيه تحقيق العقيدة الإسلامية عند الفئة المستهدفة، وأن تتدخل العقيدة الإسلامية في كل أعمال الفن، سواء من حيث الوجود والتقرير، أو من حيث دحض الشكوك والأوهام عن العقدة الإسلامية.

٢. أن يتمكّن الفن الإسلامي من تصوير عناصر جديدة من الطبيعة؛ ويظهرها للمشاهد في أفضل صورة لها.

٣. أن يبتعد المشتغلين في الفن عن كل ما جاء المنع الشرعي الصريح عنه، وأن يجتنب الفنان الشبهات؛ استبراءً لدينه.

٤. تسخير كل عناصر الطبيعة وإعادة تركيبها وصياغتها، حتى تحاكي الفنون الأخرى بمنظور إسلامي بحت.

٥. استحضار وظيفة الفن التثقيفية التي يجب أن يؤديها الفن في المجتمع، فينقل النافع من الثقافات.

٦. إدخال الفن في المنظومة التربوية والتعليمية، سواء في الروضة أو في المدرسة أو في الجامعة، لأن الأساس في أي نظام تربوي . هو صناعة الإنسان قبل كل شيء.

---

٣٧ عمارة، محمد، الإسلام والفنون الجميلة،(القاهرة: دار الشروق، ١٩٩١م)، ص٧.

٧. استحضار هدف الفن الملتزم في تشكيل الوعي الثقافي لدى الأفراد، فالفنّ ليس شيئًا نزجي بها وقت فراغنا، بل هو وسيلة ناجعة فعّالة في أداء رسالة نبيلة منضبطة بالشريعة الإسلامية.

٨. زيادة اهتمام الإرادة السياسية والسلطة التنفيذية الحاكمة في إيجاد مناخ ملائم لوضع مخططات واستراتيجيات لمشروع سياسة ثقافية مدنية ومواطنية.

٩. رسم سياسات تسهم في اكتشاف الفنّان ورعايته مبكرًا، فالفنّان الملتزم حالة نادرة، لا تتكرّر بسهولة[٣٨].

١٠. أن يتفاعل الفن مع وجدان المسلم، لأن ذلك من مقتضيات الطاعة، حيث يتحقق ذلك من خلال انضباط الفنون بالضوابط الشرعية والتزامها بالنصوص الشرعية.

١١. أن يتم تصحيح تلك الرؤية الخاطئة عن الفن ودوره، والتي تحصره بعض المؤسسات في التسلية والإمتاع والمؤانسة، ومجرد اللهو والتهريج .

١٢. أن يكون للدولة اهتمام بالذوق العام، مثل اهتمامها بالرأي العام، وأن تحرص على صحة وجماليات وأخلاقيات هذا الفن، وأن تحميه من المهربين ومن المزيفين ومن الطفيليين ومن كل يمكن أن يشوه رسالته السامية والنبيلة.

١٣. أن نقتنع جميعًا أفرادًا وجماعات ودول أن الفن عنوان حضاري كبير وخطير، وبأنه مؤشر مادي محسوس على المعاني الرمزية الخفية، وبأنه مؤشر على الوعي الجماعي وعلى الوجدان الشعبي وعلى الذوق العام .

---

[٣٨] حمّاد، منى، حاجتنا إلى الفنّان الملتزم بقضايا شعبه، مقال على الرابط https://www.inhiyez.com/archives/١٤٨.
برشيد، عبد الكريم، الأخلاق شرط لوجود فن حقيقي، مقال على الرابط
https://www.hespress.com/%D8%AF-

المطلب الثاني: أثر الأمن الفني على الضروريات الخمس

يرتبط الفنّ بالمنظومة التربوية، ويُراد بالفنّ في هذا الموضع:» التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان من خلال تصوّر الإسلام للكون والحياة والإنسان»[٣٩]، ويشمل الفنّ المسموع والمرئي، إلا أن بعض الفنون محرّمة بإجماع العلماء، وهي التي يكون مقصودها ووسائلها مخالفة للشريعة الإسلامية، ومن الفنون ما هو مباح كالذي يسعى لتحقيق الجمال الذي هو مقصد شرعي، وهذا لا ضير فيه لقوله تعالى: ﴿**قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ آمَنُوا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا خَالِصَةً يَوْمَ الْقِيَامَةِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ**﴾ [٤٠]، وتعقيبًا على قول الله تعالى: ﴿ **وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ(٦) وَتَحْمِلُ أَثْقَالَكُمْ إِلَى بَلَدٍ لَمْ تَكُونُوا بَالِغِيهِ إِلَّا بِشِقِّ الْأَنْفُسِ إِنَّ رَبَّكُمْ لَرَءُوفٌ رَحِيمٌ (٧) وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ(٨)** ﴾[٤١] قال سيد قطب:» وفي الخيل والبغال والحمير تلبية للضرورة في الركوب، وتلبية لحاسّة الجمال في الزينة، هذه اللفتة لها قيمتها في بيان نظرة القرآن، ونظرة الإسلام للحياة، فالجمال عنصر أصيل في هذه النظرة، وليست النعمة هي مجرد تلبية الضرورات من طعام وشراب وركوب، بل تلبية الأشواق الزائدة على الضرورات، تلبية حاسة الجمال ووجدان الفرح والشعور الإنساني المرتفع على ميل الحيوان وحاجة الحيوان»[٤٢].

وقد حرص الرسول صلى الله عليه وسلم على أن يكون إظهار الزينة والجمال ضمن المنظومة التربوية، فكان ذلك بمثابة الحرص على الأمن الفني، فقال صلى الله عليه وسلم: « لَا يَدْخُلُ الْجَنَّةَ مَنْ كَانَ فِي قَلْبِهِ مِثْقَالُ ذَرَّةٍ مِنْ كِبْرٍ. قَالَ رَجُلٌ: إِنَّ الرَّجُلَ يُحِبُّ أَنْ يَكُونَ ثَوْبُهُ حَسَنًا وَنَعْلُهُ حَسَنَةً. قَالَ: إِنَّ اللهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ، الْكِبْرُ بَطَرُ الْحَقِّ وَغَمْطُ النَّاسِ»[٤٣] وهذا بحدّ ذاته حفظ للتربية ونظامها من كل انحراف، حيث ابتدأ الرسول صلى الله عليه وسلم الحديث السابق بالإشارة إلى الفن، وضرورة إعطاء المنظر الجميل أهمية.

---

[٣٩] قطب، محمد، منهج الفن الإسلامي، ص٦.

[٤٠] سورة الأعراف، آية رقم ٣٢.

[٤١] سورة النحل، الآيات ٦-٨.

[٤٢] سيد قطب، في ظلال القرآن، ج٤، ص٢١٦١.

[٤٣] مسلم، صحيح مسلم، كتاب الإيمان، باب تحريم الكِبر، ج ١، ص٦٥، برقم، ٩١.

وقد اعتمدت كثير من الدول من ضمن مناهجها التربوية مبحث(التربية الفنية) ليسهم الفن في تحسين المنهجية التربوية، ولذلك ينبغي زرع الأسس التربوية والأخلاقية من خلال تدريس مادة التربية الفنية، وبعيدًا عن الخلاف الفقهي في الفن يشير الباحث إلى مساوئ الفنّ المنحرف، والذي يسعى القائمون عليه لهدم المنظومة التربوية والأخلاقية، وإلحاق الضرر والأذى بالضروريات الخمس المشهورة.

ويرى الباحث أن الفن كجزء من النظام التربوي لا يُعتبر من الضروريات ولا من الحاجيات، ويمكن تصنيفه كجزء من التحسينيات بعمومه، وذلك لكونه من الكماليات التي تجري مجرى التحسين والتزيين، وذلك لأن تعريف التحسينيات ينطبق على الفن التي هي:» الأخذ بما يليق من محاسن العادات وتجنّب الاحوال المدنّسات التي تأنفها العقول الراجحات، ويجمع ذلك قسم مكارم الأخلاق»[٤٤]، ويُضاف لذلك أن الأمثلة ومكونات الفن تتضمن التحسينيات؛ كالزينة والتجمّل والتصوير إلى غير ذلك، ولا يقلل ذلك من شأن التحسينيات التي هي من مقاصد الشريعة الإسلامية الأقل أهمية.

ويجدر الإشارة أن ما سبق لا يقلل من أهمية الفن ودوره في تصويب كثير من السلبيات على الصعيد الفردي والجماعي، لكن الانشغال والانهماك وصرف الأموال الهائلة، وتمييع الفن لا ينبغي له أن يكون وإنما تفعيل فقه الأولويات عند تزاحم المقاصد، فنقدّم الضروري على الحاجي والتحسيني، ونقدم الحاجي على التحسيني، وأخيراً نهتم بالتحسيني بما لا يؤثر على الضروري والحاجي، ومن ضرورة الحديث عن الأمن جاء البيان لخطر بعض الأعمال الفنية التي انتشرت مؤخرًا في فلسطين[٤٥] — بلد الباحث– والتي برز فيها ما يخالف الشريعة الإسلامية ويهدم منظومة

---

[٤٤] الشاطبي، الموافقات، ج٢، ص٩.

[٤٥] كان آخرها »فيلم أميرة«، الذي تناول حكاية تهريب النطف المنوية للمعتقلين في السجون الصهيونية لحقنها في أرحام زوجاتهم، ويعرض الفيلم روايته على أن هذه النطف يتم الكشف عن أنها من ضابط صهيوني، وهو ما يطعن في الأنساب، وقد تم عرضه ضمن مهرجان ''كرامة لأفلام حقوق الإنسان'' في العاصمة الأردنية عمان، ثم تم وقفه. وكذلك فيلم(صالون هدى) الذي تم عرضه في لبنان، وفي هذا الفيلم استهداف للمنظومة الدينية والأخلاقية والفكرية، ونشر للإباحية، وقد أصدرت المرجعيات الدينية الإسلامية وجمع غفير من علماء الشريعة بيانًا لرفض بثّه ومحاسبة القائمين عليه، وكذلك معرض الرسومات لبعض قادة العمل الوطني الفلسطيني.

المقاصد، ويتعرّض بالأذى والضرر للضروريات الخمس، وينبغي للفن أن يكون وسيلة للوصول لمقاصد شرعية خاصة منها: الدعوة إلى الله تعالى، والتربية والتعليم، وحماية المجتمع المسلم من المخاطر، والمساهمة في بناء الحضارة للأمة، وتلبية الاحتياجات الفطرية للنفس التي فُطرت على التشوّق للجمال، والسعي له بكل الطرق، ونشر وتنمية قيمة الجمال والزينة، وكسب الأموال نتيجة امتهان الفن كحرفة، والتعبير عن المشاعر والعواطف والاتجاهات بالفن كوسيلة ممكنة ومتاحة، وآخر هذه المقاصد تكمن في الترويح عن النفس[٤٦]، ولا يعترض الإسلام على هذه المقاصد ما دامت منضبطة بالشريعة الإسلامية بكل تفاصيلها، ويظهر أثر الفن المنضبط بأحكام الشريعة الإسلامية من حيث المقصد والوسيلة على الضروريات الخمس على النحو الآتي:

أولًا: أثر الفن على حفظ الدين، يسهم الفن المنضبط بما أباحته الشريعة الإسلامية بحفظ الدين من ناحية الوجود من خلال تسخير الفن بكافة أشكاله لخدمة الدين الإسلامي، سواء كان ذلك بالنشيد الهادف، أو الرسم المعبّر الهادف لزرع القيم الدينية، أو التمثيل المشوّق الهادف لتقرير هدف ديني، ويمكن للشعر والإنشاد والنظم الحماسي والتمثيل الدعوي أن تسهم في حفظ الدين، أما تسخير الفن لهدم الدين أو مخالفة أحكام الشريعة الإسلامية فهذا هدم لمقصد حفظ الدين، ويتوجّب منع كل أشكال الفنّ الهابط، والذي يتسبب في الانتقاص من الرموز الدينية أو الفكرية أو الوطنية، وتشريع عقوبات زاجرة ورادعة بحقّ من يقدّم شكلًا من أشكال الفن المفسد، وهذا حفظ للدين من جانب العدم.

ثانيًا: أثر الفن على حفظ النفس، فالفنّ يحفظ النفوس من خلال تقديم أعمال فنية تشجّع على العناية بالأبدان، من حيث الطعام والشراب وممارسة الرياضة، والتشجيع على كل العادات التي تعود بالنفع على النفس، وتقديم العلاج عند اللزوم، واختيار الطريقة الأمثل للعلاج من الأسقام، كما إن الشعر والإنشاد يمكن لها أن تحفظ النفس من خلال التشجيع ورفع المعنويات، وهذا حفظ للنفوس من جانب الوجود، أما حفظ النفوس من جانب العدم فيمكن تقديم أعمال

---

[٤٦] بهاء الدين، أحمد، مقاصد الفن الإسلامي،(الأردن: المعهد العالمي للفكر الإسلامي وجامعة العلوم الإسلامية العالمية ووزارة الثقافة، ٢٠١٢م) ص٣٢، بحث مقدّم لمؤتمر الفن في الفكر الإسلامي رؤية معرفية ومنهجية، بتصرّف.

فنية تبيّن حرمة الانتحار أو التصرفات المؤذية للأبدان، وتحذير الشباب من الوسائل الإلكترونية المعاصرة، وتحذيرهم من الغزو التكنلوجي، وبيان أضراره على الفرد والمجتمع.

ثالثًا: أثر الفن على حفظ العقل، وذلك بأن يتكفل الفن بزيادة المستوى الذكائي من خلال تقديم أعمال فنية تحثّ على التفكير والعصف الذهني، وعرض أعمال فنية تزيد من الوعي الفكري والتربوي، وتنمية القدرات العقلية من خلال نظم الشعر أو إنشاده أو المبارزة فيه، ناهيك عن تسخير الفن التمثيلي في التعليم أو الترفيه المباح[٤٧]، وهذا حفظ للعقول من جانب الوجود، وحين عرض أعمال فنية تحذّر من تناول المسكرات والمخدرات، ومنع الأعمال الفنية التي تنشر السحر والخرافات والأوهام، وعرض الأعمال الفنية البديلة والتي توضّح خطورة ما سبق، فهذا حفظ للعقول من جانب العدم.

رابعًا: أثر الفنّ على حفظ النسل، بأن تتضمن الأعمال الفنية بكافة أشكالها ما يحثّ ويشجّع على الزواج والتناسل، واستمرارية النسل البشري بالطرق الشرعية، وتبيين الصورة الجميلة للأسرة المسلمة، والأثر الإيجابي للتربية السليمة من خلال أعمال فنية متقنة، وهذا حفظ للنسل من جانب الوجود، أما حفظ النسل من جانب العدم فيمكن أن يتحقق بعرض أعمال فنية تبين الآثار السلبية للاغتصاب أو الزنا أو العلاقات المحرمة، وتوضيح الأضرار الصحية والنفسية والمجتمعية من التجارة بالمخدرات أو ممارسة الأعمال المخالفة للشريعة الإسلامية.

خامسًا: أثر الفن على حفظ المال، ومن المعلوم أن إخراج وتنفيذ أي عمل فنّي بحاجة لنفقات ومبالغ مالية، وبالتالي يعتمد الفنّ على المال في غالب أشكاله، ومن هنا ينبغي أن يكون أحد أهداف الفنّ المنضبط المحافظة على المال من جانب الوجود من خلال بيان الأساليب المشروعة لجمع المال، والطرق المشروعة لاستثماره وإنفاقه، كما يعرض الفنّ المنضبط الآثار الإيجابية على الفرد والمجتمع للمزكّي، والعلاقة بين الزكاة والأمن الاجتماعي والتضامن الاجتماعي ومحاربة الفقر، ويحفظ الفنّ المال من جانب العدم من خلال تقديم عروض فنية تقرر حقيقة الربا السلبية،

---

[٤٧] الأمين، عيسى، مقاصد الشريعة وأثرها في تأصيل الفنون الجميلة،(السودان: جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠١٧م) ص٦٦، رسالة دكتوراه.

وتعرض الربا في صورة منفّرة للنفوس، وتحذّر من الوسائل المحرمة لكسب المال من خلال صورة مقززة ومنفّرة للنفوس.

ويخلص الباحث في هذه الجزئية إلى أن الفنّ المعاصر ابتعد — في غالب أحواله- عن المقاصد الشرعية التي ينبغي عليه تحقيقها، وصارت مفاسده غالبة على مصالحه في كثير منه، وبالتالي أصبح الفنّ عاملًا في هدم الضروريات الخمس بدل حفظها، ومن المسلّم به عند علماء المقاصد أن التحسيني إذا ألحق بالضروري المفاسد والمضارّ؛ فإنه الضروري يُقدّم عليه، وإذا تجرأت الأعمال الفنية(التحسيني) على واحدة من الضروريات الخمس المشهورة فينبغي منع هذه الأعمال الفنية، والحكم بحرمتها، ويُناط منعها بوزارات الثقافة كونها صاحبة السلطة على الأعمال الفنية، وهي من تتولى الموافقة على نشر الأعمال الفنية، كما ينبغي على أولياء الأمور متابعة الأعمال الفنية التي يتلقّى الأبناء منها ثقافتهم، أو تلك التي يقضي الأبناء أوقات فراغهم في الترويح عن أنفسهم من خلالها، ثم تكوين قوة مجتمعية مؤسساتية ضاغطة عند ظهور أي عمل فني يؤثر سلبًا على واحدة من الضروريات المشهورة.

الخاتمة

أحمد الله أن وفقني لاتمام هذا العمل العلمي، وأسأل الله تعالى ان يجعله في ميزان حسناتي يوم القيامة، وقد أكرمني الله بأن توصّلت لجملة من النتائج أهمها:

١. حالة تسود في المجتمع يتم فيها عرض المحتوى الفني بأشكاله ضمن الضوابط الشرعية لكل مكونات الحالة الفنية بما يحقق حفظ للضروريات الخمس»

٢. يمكن تكييف الفن من ناحية شرعية على أنه لهو ومرح ولعب، أو نوع من الشهوات والملذات، أو من التحسينيات التي هي آخر المقاصد، أو اعتباره وسيلة للوصول إلى مقصد وغاية.

٣. لا يعجز الباحث المنصف من إثبات نصوص وقواعد شرعية لتأصيل الأمن الفني.

٤. للأمن الفني اهمية بالغة في حفظ الأمن العام المجتمعي كمقصد من مقاصد الشريعة الإسلامية.

٥. لتقرير الأمن الفني لا بدّ من وسائل علمية شرعية منهجية.

٦. يؤثر الأمن الفني على المقاصد الضرورية الخمس من ناحية الوجود وكذلك من ناحية العدم.

ويوصي الباحث بالآتي:

١. تفعيل علم المقاصد في الوسط الفني.

٢. بيان المصالح والمفاسد في أشكال الفن المعاصر.

٣. تقرير مساق في كليات الفنون يتضمن الأمن الفي بأهميته ووسائله وآثاره. والله الهادي إلى سواء السبيل

مسرد المراجع والمصادر

القرآن الكريم

الأمين، عيسى، مقاصد الشريعة وأثرها في تأصيل الفنون الجميلة،(السودان: جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠١٧م، رسالة دكتوراه .

أنيس، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، (تركيا: دار الدعوة، ١٩٧٢م)ط٢.

البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري ، تحقيق مصطفى ديب البغا،(دمشق: دار ابن كثير، دار اليمامة، ١٩٩٣م) ط٥.

بهاء الدين، أحمد، مقاصد الفن الإسلامي، بحث مقدّم لمؤتمر الفن في الفكر الإسلامي رؤية معرفية ومنهجية، (الأردن: المعهد العالمي للفكر الإسلامي وجامعة العلوم الإسلامية العالمية ووزارة الثقافة، ٢٠١٢م) بتصرّف.

بهاء الدين، أحمد، مقاصد الفن الإسلامي، بحث مقدم لمؤتمر الفن في الفكر الإسلامي رؤية معرفية ومنهجية، (الأردن: المعهد العالمي للفكر الإسلامي، وجامعة العلوم الإسلامية العالمية، ٢٠١٢م).

الجريسي، خالد عبد الرحمن، الفن الواقع والمأمول،(الرياض: مؤسسة الجربي للتوزيع د.ت).

الجندي، أنور، كيف يحتفظ المسلمون بالذاتية الإسلامية في مواجهة اخطار الأمم،(مصر: دار الاعتصام، د.ت)

حمّاد، منى، حاجتنا إلى الفنّان الملتزم بقضايا شعبه، مقال على الرابط https://www.inhiyez.com/archives/١٤٨.

ابن حيان ، محمد بن يوسف، البحر المحيط في التفسير،(بيروت: دار الفكر، د. ت) تحقيق صدقي محمد جميل.

خليل، عماد الدين، في النقد الإِسلامي المعاصر،(بيروت: مؤسسة الرسالة، د. ت) ط١.

الريسوني، أحمد، الأمة هي الأصل مقربة تأصيلية لقضايا الديمقراطية، حرية التعبير، الفن،(بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر، د. ت) ط١.

السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، الأشباه والنظائر في قواعد وفروع فقه الشافعية ،(بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م) ط١.

الشاطبي، إبراهيم بن موسى، الموافقات، تحقيق مشهور بن حسن آل سلمان،(السعودية: دار ابن عفان، ١٩٩٧م) ط١.

الشوكاني، محمد بن علي ، فتح القدير،(دمشق: دار الكلم الطيب، د. ت) ط١.

ابن عبد السلام، عز الدين، الفوائد في اختصار المقاصد،(بيروت: دار الفكر، د. ت) ط١، تحقيق إياد الطباع.

عمارة، محمد، الإسلام والفنون الجميلة،(القاهرة: دار الشروق، ١٩٩١م).

القرطبي، محمد بن أحمد، تفسير القرطبي،(القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٦٤م) تحقيق أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، ط٢.

القضاة، أحمد مصطفى، الشريعة الإسلامية والفنون،(بيروت: دار الجيل، ١٩٨٨م) ط١.

قطب، محمد، من قضايا الفكر الإسلامي المعاصر،(القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٦م) ط٢.

قطب، محمد، منهج الفن الإسلامي، (القاهرة: دار الشروق، ١٩٨٣م) ط٦.

ابن القيم ، محمد بن أبي بكر، إعلام الموقعين عن رب العالمين،(بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩١م) تحقيق محمد عبد السلام إبراهيم، ط١.

ابن اللحام ، علاء الدين، القواعد والفوائد الأصولية،(بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٥م) ط،١.

ابن ماجه ، محمد بن يزيد، سنن ابن ماجه، (بيروت: دار الرسالة العالمية، ٢٠٠٩م) تحقيق شعيب الأرناؤوط وآخرون، ط١.

مسلم بن حجاج، الجامع الصحيح «صحيح مسلم» ،(القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٩٥م) تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي.

النسفي، عبد الله بن أحمد، تفسير النسفي (مدارك التنزيل وحقائق التأويل)، (بيروت: دار الكلم الطيب، ١٩٩٨م) تحقيق يوسف علي بديوي، ط١.

النووي، يحي بن شرف، المنهاج شرح صحيح مسلم بن الحجاج،(بيروت: دار إحياء التراث العربي، د. ت) ط٢

الجمال ونظائره في ضوء القرآن الكريم

محمد محمود كالو [١]

ملخص:

الجمال بعض آيات الله تعالى التي أبدعها وأودَعَها في خلقِه، وطلب الإنسان أن ينظر فيه ويستجلي أسراره، ابتداءً من الإنسانِ وانتهاءً بأصغرِ دابة تدب على وجه الأرضِ، وجعل الله تعالى الحُسْن في كل شيء خلقه، فحيثما نظرت تجد ما يجذبك بلونه ودقته وإتقانه وألوانه، والمنفعة المادية ليست هي وحدها هي الغاية من المخلوقات الجميلة، بل الجمال كذلك منفعة معنوية سامية؛ لأنه مما يستمتع به الإنسان، ويهدف هذا البحث إلى إبراز ألفاظ الجمال ونظائره في القرآن الكريم، حيث استعمل الألفاظ المقاربة للجمال كالزينة والبهجة، كما استعمل ألفاظاً معبرة عن آثار الجمال، كالسرور والحبور، وذكر الوسائل التي تضفي على الشيء الجمال، كالحلية والريش والزُّخْرُف.

الكلمات المفتاحية: الجمال، الزينة، البهجة، السرور، الحلية.

مقدمة

الجمال بعض آيات الله تعالى التي أبدعها وأودَعَها في خلقِه، وطلب الإنسان أن ينظر فيه ويستجلي أسراره، ويستقبل تأثيراته، ويعتبر به، والجمال يَعُم أرجاءَ هذا الكون، ابتداءً من الإنسانِ

[١] جامعة أديامان، mkalu@adiyaman.edu.tr

وانتهاءً بأصغرِ دابة تدب على وجه الأرض، أو طائرٍ يطيرُ بجناحَيه كالفراشة وغيرها، قال الله تعالى: [وَالْأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ. وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾ [النحل:٥-٦].

هذا الجمال ما ذكره الله تعالى ليُتلى ويُحفَظ ويُعْلَم فحسب، بل ذكره أيضًا كي يستمتع به الإنسان، لأن المنفعة المادية ليست وحدها هي الغاية من خلق هذه المخلوقات، ولكن الجمال كذلك منفعة معنوية سامية؛ لأنه مما يستمتع به الإنسان، لذلك نلاحظ من خلال التأمل في هذه الآيات؛ أن اللهَ تعالى ذكر المنافع المادية وأعقبها بالمنافع المعنوية، والمتمثلة في الناحية الجمالية التي تُحدثُها في نفس صاحب الأنعام، قال الزمخشري: « مَنَّ الله بالتجمل بها كما مَنَّ بالانتفاع بها، لأنه من أغراض أصحاب المواشي، بل هو من معاظمها، لأنّ الرعيان إذا روّحوها بالعشي وسرحوها بالغداة- فزينت بإراحتها وتسريحها الأفنية وتجاوب فيها الثغاء والرغاء- أنست أهلها وفرحت أربابها، وأجلتهم في عيون الناظرين إليها، وكسبتهم الجاه والحرمة عند الناس»[٢].

ولو لم يكن للجمال أهمية إلا حب الله تعالى له لكفى، قال عليه الصلاة والسلام: (إِنَّ اللهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ)[٣]، مع أن كل البشرية قاطبة تحب الجمالَ وتهواهُ، بل إنه أمر فطري فطره الله تعالى في نفوس خلقه، ولذلك نلاحظ ميل النفس إليه ومحبته، خلافًا لكل أمر قبيح؛ فإن النفس تنفر منه وتنبذه.

كما جعل الله تعالى الحسن في كل شيء خلقه فقال سبحانه وتعالى: [الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنسَانِ مِن طِينٍ] [السجدة:٧]، فحيثما اتجهت ببصرك فثمة ما يجذبك فينعشك، تأمل الليل الهادئ، وصفاء السماء، وتلألؤ النجوم، تأمل القمر وضياءه الفضي ينساب في كل مكان من جنبات الأرض، تأمل الشمس وإشراقاتها وهي تلامس خيوطها الذهبية، تلك اللآلئ البراقة من الندى، تأمل الورود والزهور وهي تتفتح على ألوانها العجيبة وأريجها العبق، وعن تلك الفراشات السابحة في الفضاء، وعن خرير المياه المتدفق الرقراق والعذب النمير، وانسياب

---

٢ أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري جار الله (ت ٥٣٨هـ)، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، بيروت، دار الكتاب العربي، الطبعة الثالثة، ١٤٠٧هـ: ٢/٥٩٤.

٣ رواه مسلم، كتاب الإيمان، باب تحريم الكبر وبيانه، برقم: ١٤٧.

الأنهار والعيون والشلالات الذهبية، كيف تتهادى وسط النجوم، تأمل خيوط الحرير الناعمة، وصلابة الصخور والجلمود، والإنسان المتأمل يرى الإعجاز في الكامن والكائن، والقرآن الكريم يسجل جميع هذه اللحظات الجمالية لبديع صنع الخالق سبحانه في قوله تعالى: [صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ] [النمل:٨٨].

وهو سبحانه أحسن الخالقين، وأسماؤه وصفاته كلها جمال، وهي الأسماء الحسنى، قال الله تعالى: [قُلِ ادْعُوا اللَّهَ أَوِ ادْعُوا الرَّحْمَٰنَ أَيًّا مَّا تَدْعُوا فَلَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَىٰ] [الإسراء:١١٠]، أي: سموا المعبود بحق بلفظ (اللَّه) أو بلفظ (الرَّحْمَٰنَ) بأي واحد منهما سميتموه فقد أصبتم، إذ ليس له اسم غير حسن.

وتعودُ **أهمية الجمالِ** إلى أنَّه سمة واضحة مقصودة في الصنعة الإلهية، والجمال وسيلة للتعرف على جلال الله تعالى وعظمته، فحيثما نظرت تجد ما يجذبك بلونه الأخَّاذ، أو بصنعته المحكمة ودقته المتناهية، أو بتناسق أبعاده وتوازنها، أو بتآلفِ الألوانِ وَتداخلِها.

تمهيد

الجمال المطلق هو جمال الله تعالى، وكل جمال ظَاهر وباطن فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَة فَمن آثَار صَنعته سبحانه، ولو اجتمع كل الجمال في الدنيا لما كان شيئاً مقارنة بجماله صلى الله عليه وسلم.

والجمال ثلاثة أقسام[٤]:

١- جمال الخَلق: فيدركه البصر ويلقيه إلى القلب متلائماً فتتعلق به النفس من غير معرفة.

٢- جمال الأخلاق: فكونها على الصفات المحمودة من العلم والحكمة والعدل والعفة وكظم الغيظ وإرادة الخير.

٣- جمال الأفعال: وهو وجودها ملائمة لمصالح الخلق وقاضية لجلب المنافع فيهم وصرف الشر عنهم.

---

[٤] محمد معيوف، نظرية الجمال في الإسلام، مجلة مداد الآداب، الجامعة العراقية، المجلد ٦ عدد (٢٠١٦) ١٢: ٤٥١.

وقد نشأ الاهتمام بالجمال في الإسلام منذ نزول أولى الآيات المكية التي طرقت الآذان والقلوب، فالله سبحانه وتعالى يُعبَد بالجمال الذي يحبه من الأقوال والأعمال والأخلاق.

أما علم الجمال ترجمة لكلمة (استطيقا) فهو علم حديث، إذ ظهر هذا المصطلح على يد الفيلسوف الألماني ألكسندر جوتليب بومجارتن ١٧٥٠م، فكان أول من سك هذا اللفظ، ثم انتقل إلى سائر الثقافات[٥].

والجمال «حسن وبهاء في الأشياء، وتناسب وانسجام في مكوناتها وصفاتها وعلاقاتها بنسب دقيقة تبلغها الكمال اللائق بها، وفق مقاييس ومعايير تصوغها الأمة، تتناسب مع الفطرة السليمة والعقل والوجدان، مما يثير في النفس مشاعر البهجة والفرح»[٦].

و»يعد الفن واحداً من المجالات التي يسيطر الجمال عليها، ويظهر من خلالها، ولكن الفن ليس هو الجمال، إذ قد يوجد الفن ولا يوجد الجمال فيه، والسبب في هذا ما ذهب إليه بعض الفلاسفة من اعتبار الفن هو الميدان الوحيد للجمال، وأن علم الجمال قاصر على الفن»[٧]، ومن هؤلاء (هيغل) الذي قال: «نقصر مصطلح علم الجمال على الفن الجميل»[٨].

وتعودُ أهمية الجمالِ إلى أنَّه «سمة واضحة مقصودة في الصنعة الإلهية، فحيثما اتجهت ببصرك فهناك ما يجذبك بلونه الأخَّاذ، أو بصنعته المحكمة ودقته المتناهية أو بتناسق أبعاده وتوازنها، أو بتآلفِ الألوانِ وَتداخلِها»[٩].

وتعنى رسالة الإسلام بتربية الذوق الجمالي وتؤكد أن الاستمتاع بالجمال سمة الإنسان السوي، المرهف الحس، العميق الإدراك، فالجمال بعض آيات الله تعالى، التي أودَعَها في خلقِه،

---

٥ دنيس هويسمان، علم الجمال (الاستطيقا)، ترجمة: أميرة حلمي مطر، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥م: ٨.

٦ سوزان أبو السعود، وماهر النداف، الجمال في القرآن الكريم في ضوء مقاصد الشريعة الإسلامية وتطبيقاته الفقهية، المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، مج ١٩، العدد١، ١٤٤٤هـ، ٢٠٢٣م: ٥٣.

٧ صالح أحمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، بيروت، المكتب الإسلامي، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٦م: ٢٤-٢٥.

٨ مجاهد عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، طبعة ١٩٨٠م:١١٩.

٩ ابن تيمية، الجمال فضله حقيقته أقسامه، تحقيق: إبراهيم بن عبد الله الحازمي، دار الشريف للطبع والنشر، الطبعة الأولى، ١٤١٣هـ:٧.

وطلب الإنسان أن ينظر فيه ويستجلي أسراره، ويستقبل تأثيراته، ويعتبر بعبرته، قال الله تعالى: [وَالْأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ. وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ] [النحل:٥٩-٦٠].

هذا الجمال ما ذكر هنا ليُتلى ويُحفظ ويُعْلَم فحسب، ولكنه ذكر أيضًا كي يستمتع به الإنسان، لأن المنفعة المادية، ليست وحدها هي الغاية من خلق هذه المخلوقات، على هذا الوجه، ولكن الجمال كذلك منفعة معنوية؛ لأنه مما يستمتع به الإنسان، لذلك نلاحظ من خلال التأمل في هذه الآيات أن اللهَ تعالى ذكر المنافع المادية، وأعقبها بالمنافع المعنوية والمتمثلة في الناحية الجمالية التي تحدثها في نفس صاحب الأنعام، ومن جميل النعمة تكررها المستمر فجاءت أفعالها بصيغة المضارع (تُرِيحُونَ، تَسْرَحُونَ).

ولو لم يكن للجمال أهمية إلا حب الله تعالى له لكفى، مع أن كل البشرية قاطبة تحب الجمالَ وتهواهُ وتعشقه، بل إنه أمر فطري فطره الله تعالى في نفوس خلقه، ولذلك نلاحظ ميل النفس إليه ومحبته والتعلق به، خلافًا لكل أمر قبيح فإن النفس تنفر منه وتنبذه ولا تستسيغه وتدفعه بكل ما أوتيت من قوة.

إذن فالجمال يَعُم أرجاءَ هذا الكون، ابتداءً من الإنسانِ وانتهاءً بأصغرِ دابة تدب على الأرضِ وأصغرِ طائرٍ يطيرُ بجناحَيهِ من فراشةٍ وغيرها.

قال ابن الأثير: «والجَمَالُ يَقَع عَلَى الصُّور والمَعَاني. وَمِنْهُ الْحَدِيثُ: «إِنَّ اللَّهَ تَعَالَى جَمِيلٌ يُحِبُّ الجَمَال»[١٠] أَيْ حَسَنُ الأفْعال كَامِل الأوْصاف»[١١].

هل الجمال حقيقة أو شعور نفسي تجاه الشيء؟

هناك اختلاف حول الجمال هل له حقيقة قائمة موجودة؟ أم هو مجرد شعورٍ نفسي تجاه شيءٍ ما؟

---

[١٠] سبق تخريج الحديث.

[١١] مجد الدين أبو السعادات ابن الأثير (ت ٦٠٦هـ)، النهاية في غريب الحديث، تحقيق محمود محمد الطناحي، طاهر احمد الزاوي، بيروت، المكتبة العلمية – ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م، جزء ١، ص ٢٩٩.

فمنهم من قال بأن الجمال مجرد شعور نفسي تجاه شيء ما، الأمر الذي يوصل إلى عدم استقرار المفاهيم؛ ولذلك قد يكون الشيء في نظرك حسنًا وفي نظر غيرك قبيحًا، ذلك أن الشيء أو الفعل ليس فيه قبح ولا حُسْن لذاته، إلا أن القرآن الكريم رتب الآثار على رؤية الجمال وجعلها عامة فقال سبحانه وتعالى في وصف البقرة: [تَسُرُّ النَّاظِرِينَ] [البقرة:٦٩]. وهي تشمل كل ناظر، ولو لم يكن الجمال موجوداً فيها لما كان السرور عاماً يتناول كل من رآها.

وقال تعالى في وصف الجنة: [وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ الْأَنفُسُ وَتَلَذُّ الْأَعْيُنُ] [الزخرف:٧١]، فجعل اللذة لكل عين يتاح لها الرؤية، فلو لم يكن الجمال مستقراً فيها لكانت اللذة لبعض الأعين فقط.

هل الجمال ضرورة أو ترف وكمال؟

يرى البعض أن «الجمال ترف وكمال وليس ضرورة، وإنما ذكر مقترناً مع المنافع الضرورية للإمعان بالامتنان بما هو ضرورة وغير ضرورة، ويراه من يشعر بالجمال ويعيشه بوجدانه وأحاسيسه ضرورة»[١٢]، فالنعم التي يتنعم بها الإنسان ليست مادية فقط، بل نعم معنوية تغذي الوجدان والإحساس، كما للجسد من غذاء لا يحيا دونه، وكأن الجمال غذاء الروح، والروح تحتاج إلى الجميل سبحانه وتعالى الذي هو مصدر الجمال وخالقه، فإذا ارتبط الجمال بالباري سبحانه وكان دليلاً على وحدانيته؛ أفلا يكون ضرورة؟!

رباعية الجمال في القرآن الكريم:

جمع القرآن الكريم بين جمال الخَلْق وجمال الخُلُق، فربط الجمال بأشد الصفات وأصعبها على النفس، فذكر الله تعالى في القرآن الكريم (الصبر الجميل، والتسريح الجميل، والهجر الجميل، والصفح الجميل) فما معنى كل من هذه الرباعية للجمال؟

إن القرآن الكريم جميل بما يحمل من قيم، ويرى الجمال في الظاهر والباطن، بل ربط الجمال بأصعب الأخلاق والصفات؛ ليخفف من آثارها السلبي.

---

١٢ سوزان أبو السعود، الجمال في القرآن الكريم في ضوء مقاصد الشريعة الإسلامية: ٥٦-٥٧.

١- فالصبر أمر شاق على النفس، والإنسان بطبيعته إذا مرَّ بظرف صعب ابتدأ بالشكوى، فجاء التعبير القرآني: [فَصَبْرٌ جَمِيلٌ] [يوسف:١٨] حكاية عن يعقوب عليه السلام حين أدرك ما فعله أبناؤه بأخيهم يوسف عليه السلام، وكررها مع فقدان ابنه الثاني، والصبر الجميل: صبر بغير جزع ولا شكوى إلى المخلوق، قال سبحانه: [فَاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلًا] [المعارج: ٥]، أما الشَّكْوَى إِلَى اللَّهِ تعالى فَلَا تُنَافِي الصَّبْرَ الْجَمِيلَ.

٢- وكذلك الطلاق أمر شاق على المرأة، فجاء الأمر بالتسريح الجميل، فقال تعالى: [وَسَرِّحُوهُنَّ سَرَاحًا جَمِيلا] [الأحزاب:٤٩]، أي: خلوا سبيلهن بالمعروف من غير ضرار، لأن الطلاق يرافقه إيذاء نفسي كبير، مع الإيذاء المادي، فجاء الأمر بتخفيف تلك الآثار بأن يكون جميلاً فيخلو من التعنت والأذى والعضل والعنف، فالسراح الجميل: المفارقة بالإحسان، ويكون بعد طلاق الزوجة بأن يعطيها حقها وفوق حقها فيتعامل معها بالفضل لا بالعدل.

٣- والهجر الذي يعني القطيعة وعلاقات سيئة، أمر الباري سبحانه أن يكون جميلاً، فجمع بين قطع العلاقات، وجمال التعامل، فيكون الهجر الجميل: هو هجر بلا أذى، قال الله تعالى: [وَاهْجُرْهُمْ هَجْرًا جَمِيلًا] [المزمل: ١٠] أي: اهجرهم دون غضب، ولا تترك أثراً سلبياً في قلب من هجرته.

٤- والصفح الجميل، فقد أمر الباري سبحانه وتعالى نبيه صلى الله عليه وسلم بأن يصفح عن كفار قريش الذين آذوه صفحاً جميلاً، فالصفح الجميل: صفح ورضا بلا معاتبة، قال تعالى: [فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ] [الحجر: ٨٥]، وهو الصفح الذي لا أذية فيه، بل يقابل إساءة المسيء بالإحسان، وذنبه بالغفران.

وقد قسّم العرب الحُسن، وحدد الثعالبي في تقسيم الحسن لكل كلمة مجال استعمالها فقال: «الصَّبَاحَةُ في الوَجْهِ. الوَضَاءَةُ في البَشَرَةِ. الجَمَالُ في الأَنْفِ. الحَلاوَةُ في العَيْنَيْنِ. المَلاحَةُ في الفَمِ. الظَّرْفُ في اللِّسَانِ. الرَّشَاقَةُ في القَدّ. اللَّبَاقَةُ في الشَّمَائِلِ. كَمَالُ الحُسْنِ في الشّعر»[١٣].

---

[١٣] عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي (ت ٤٢٩هـ)، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، إحياء التراث العربي، الطبعة الأولى، ١٤٢٢هـ ٢٠٠٢م: ٥٦.

لكن هناك بعض الألفاظ في القرآن الكريم تحمل معنى الجمال وهي التي يطلق عليها بعض العلماء النظائر، منها ما يعبر عن معنى الجمال، ومنها ما يعبر عن آثار الجمال ومنها ما يعبر عن وسائل التجميل.

الفصل الأول: الألفاظ المقاربة للجمال

الجمال ثالث ثلاثة من القيم التي شغلت الفكر البشري منذ بدأت المسيرة الإنسانية على ظهر الأرض، وتلك القيم هي: الحق والخير والجمال، والله تعالى هو مصدر القيم الثلاثة المذكورة، وقيمة الجمال لها ألفاظ مقاربة في القرآن الكريم، منها:

١- **الزينة**، وهي ما يتزيَّنُ به الإنسان من لبسٍ وحلي وأشباه ذلك، وتنقسم إلى قسمين:

الأول: الزينة الخلقية: وهي أصل الزينة وجمال الخلقة، مثل: ريش الطاووس، وعرف الديك.

الثاني: الزينة المكتسبة: كتزيين المرأة والرجل ليكونا على صورة أبهى أجمل.

قال الله تعالى: [اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ] [الحديد: ٢٠]، فالزينة هنا هي ضم شيءٍ مرغوب فيه إلى شيءٍ آخرَ ليرغب فيه بما اكتسب به من الجمال، والإنسان إذا بلغ أشدهُ اشتغل بالزينة من الملابسِ الفاخرةِ والمراكبِ البهيةِ والمنازلِ العاليةِ، وتعلَّق بالحسنِ والجمال.

وعند التأمل نجد أن الاسم من الزينة جاء في تسعة عشر موضعًا، وجاء الفعل الماضي منها في ست وعشرين موضعًا، والفعل المضارع في موضع واحد، مما يدل على أن القرآن الكريم يدعو كل أحد إلى فعل الزينة وتطبيقها تطبيقًا عمليًا محسوسًا على أرض الواقع، وليس كلامًا يطير مع أدراج الرياح، وأكبر دليل على ذلك قول الله تعالى: [يَا بَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ] [الأعراف: ٣١] فهذه دعوة صريحة للتزين والخروج على الناس بالزينة الرائعة والجميلة.

ومنها قوله تعالى: [وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ] [النحل: ٨] فالزينة تلبية لحاسة الجمال في الإنسان، وحب الزينة فطرة مركوزة في كيان الإنسان لا يستطيع الانفكاك عنها فقال سبحانه: [زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالْأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ذَٰلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللَّهُ عِندَهُ حُسْنُ

الْمَآبِ] [آل عمران:١٤]، للناس أي مؤمنهم وكافرهم، لذا قال تعالى: [زُيِّنَ لِلَّذِينَ كَفَرُوا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا وَيَسْخَرُونَ مِنَ الَّذِينَ آمَنُوا] [البقرة:٢١٢] فكأن الآية تقرر أن الاستمتاع بزينة الحياة الدنيا استمتاعاً مقروناً بالاستهزاء والسخرية من المؤمنين الذين يراعون الضوابط والحدود ويتسامون إلى معالي الأمور؛ يجعل ذلك الاستمتاع مكروهاً ممقوتاً.

ولذلك لما جعل الله سبحانه الزينة فطرة بشرية وجبلّة إنسانية، جعله في سياق التفضيل لمعالي الأمور وصالح الأعمال، وبضابط الاعتدال والبعد عن الإسراف، حتى لا يؤول حب زينة الحياة الدنيا إلى التثبيط عن الواجبات، وعن القيام بالحقوق، إذ حينها يصبح هذا الميل إلى الزينة مهلكة، ويصبح فعل المحبوب مساوياً لفعل العدو الذي يغري بما يؤذي ويضر ويوقع في العنت، قال الله تعالى: [وَاصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُم بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ وَلَا تَعْدُ عَيْنَاكَ عَنْهُمْ تُرِيدُ زِينَةَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا] [الكهف:٢٨] فإرادة الزينة والميل إلى ما تستدعيه الفطرة والجِبِلّة أمر يستحق اللوم والمعاتبة إذا تعارض مع ما يقتضيه التواضع للمؤمنين والمساكين، فالتمتع بالزينة والثروة المقترن بالبغي والعدوان والفساد في الأرض والزهو والعُجب مع نسيان المنعم المتفضل، هو تمتع يخرج عن الإباحة إلى ما يستحق العقوبة والنكال.

ثم إن غاية الزينة هو استمتاع العين برؤيتها، وينص القرآن على ذلك صراحة فيقول: [وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّاظِرِينَ] [الحجر:١٦]، وهكذا يمتنُّ الباري سبحانه وتعالى على عباده بما خلق من الجمال زيادة في الفضل والتكريم، ويأمر بالنظر والتمتع[انظُرُوا إِلَىٰ ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَيَنْعِهِ] [الأنعام: ٩٩].

أما حينما يستعمل القرآن مصطلح الزينة في سياق مخاطبة النساء فلا بد من فهمها في الإطار القرآني، كقوله تعالى: [وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا] [النور:٣١]، وكقوله سبحانه: [وَالْقَوَاعِدُ مِنَ النِّسَاءِ اللَّاتِي لَا يَرْجُونَ نِكَاحًا فَلَيْسَ عَلَيْهِنَّ جُنَاحٌ أَن يَضَعْنَ ثِيَابَهُنَّ غَيْرَ مُتَبَرِّجَاتٍ بِزِينَةٍ] [النور:٦٠]، فالأمر بترك إبداء الزينة للنساء يجب أن يفهم من خلال احترازين اثنين:

أولهما: قوله تعالى: [إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا] وهو ما لا يمكن ستره وإخفاؤه، كالطول والقصر، والنحافة والسمن، ولون البشرة، والحديث العادي الخالي عن الخضوع بالقول والتصنع، مما قد يكون في بعضه ما يثير الميل والرغبة.

وثانيهما: قوله تعالى: [غَيْرَ مُتَبَرِّجَاتٍ بِزِينَةٍ]، كلمة التبرج من البُرْج، وهو الحصن، ومعنى تبرَّج أي خرج من البرج وبرز منه، والمعنى غير خارجات من حصن التستر، مبدين الزينة والمحاسن الواجب سَتْرُها.

٢- الحُسن، كل مبهج مرغوب فيه يميل إليه الطبع ويقبله النفس، وهو كون الشيء ملائمًا للطبع كالفرح، وكون الشيء صفةُ كمالٍ كالعلم، وكون الشيء متعلق المدح كالعبادات، وكلمة (الحُسن) ومشتقاتها من الألفاظ المحورية في القرآن الكريم؛ فقد جاء في أربعة وتسعين ومائة موضع (١٩٤)، جاء في أربعة وعشرين منها بصيغة الفعل، وجاء في باقي مواضعه بصيغة الاسم، فمن الأسماء المشتقة من هذا اللفظ: (الحسنة)، و(الحسنى)، و(الإحسان)، و(المحسنون)، و(المحسنات)، و(الحِسان)، و(الحُسْن)، و(الحَسَن).

ومن صيغ الأفعال: (أحْسَن)، و(أحْسِن)، و(أحسنتم)، و(أحسِنوا)، و(حَسُن)، و(تُحْسِنوا)، و(يحسنون)، و(حَسُنت)، ناهيك عن صيغة أفعل التفضيل (أَحْسَنُ) التي وردت بكثرة في القرآن الكريم، كقوله تعالى: [صِبْغَةَ اللَّهِ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللَّهِ صِبْغَةً وَنَحْنُ لَهُ عَابِدُونَ] [البقرة:١٣٨].

وأكثر ما جاء في القرآن من الحسن فإنّه من جهة البصيرة وما يدرك بالقلب، كما في قوله تعالى: [الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ] [الزمر:١٨] أي أحسن ما يؤمرون فيعملون به ويتبعون أفضله والأبعد من الشبهة والشكوك.

وكقوله تعالى: [وَوَصَّيْنَا الْإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ حُسْنًا] [العنكبوت:٨]، أي: وصَّاه فيهما بجميع معاني الحسن، لأن الحُسْن: هو الاسم العام الجامع جميع معاني الحسن، أما الحَسَن بفتح الحاء والسين فهو بعض من معاني الحُسْن، لذلك جاء في قراءة حمزة والكسائي: [وَقُولُوا لِلنَّاسِ حَسَنًا] [البقرة:٨٣] أي: صواباً وحقًّا، فأمر في سائر الناس ببعض الذي أمره به في والديه، [وَقُولُوا لِلنَّاسِ] حتى الكافر أُمِرْنا أن نقول له قولاً حسناً لطيفاً لينًا، ويشمل ذلك ما يتخاطب به الناس فيما بينهم، ويدخل فيه النزاهة في القول الطيب، والكلام العفيف الذي لا عيب فيه، فلا يكون القول فاحشاً، ولا بذيئاً مع الآخرين، إنما دعوة إلى حسنِ المعاشرةِ مع الناس كافرهم ومؤمنهم، وحسن المعاشرة من جمال الخلق القرآني.

ويأتي الحسن بمعنى مضاعفة الحسنات، كقوله تعالى: [وَمَن يَقْتَرِفْ حَسَنَةً نَّزِدْ لَهُ فِيهَا حُسْنًا] [الشورى:٢٣]، أي: نضاعف له الحسنة بعشر فصاعداً.

ويأتي بمعنى التوبة كقوله سبحانه: [إِلَّا مَن ظَلَمَ ثُمَّ بَدَّلَ حُسْنًا بَعْدَ سُوءٍ] [النحل:١١] أي: ثم تاب من ظلمه.

ويأتي بمعنى الجنة، وعلى هذا المعنى قوله تعالى: [لِّلَّذِينَ أَحْسَنُوا الْحُسْنَىٰ وَزِيَادَةٌ] [يونس:٢٦] فالحسنى وهي الجنة الكاملة في حسنها، «وَزِيَادَةٌ » وهي النظر إلى وجه الله الكريم، وسماع كلامه، والفوز برضاه والبهجة بقربه.

ويأتي بمعنى العفو، وجاء على هذا المعنى قوله تعالى: [إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ] [النحل:٩٠]، والإحسان يشمل إحسان الشيء في ذاته، سواء أكان هذا الشيء يتعلق بالعقائد أم بالعبادات أم بغيرها، كما يشمل إحسان المسلم إلى غيره، فالإحسان أوسع مدلولا من العدل، ويندرج تحت الإحسان: العفو عمن أساء إليك، والصلة لمن قطعك، والعطاء لمن حرمك.

ويأتي بمعنى النصر والفوز، كقوله تعالى: [إِن تَمْسَسْكُمْ حَسَنَةٌ تَسُؤْهُمْ] [آل عمران: ١٢٠] كنصركم على أعدائكم، وإصلاح ذات بينكم، تَسُؤْهُمْ وتحزنهم وتغمهم وتملأ قلوبهم غيظاً عليكم.

وعلى الجملة، فإن معاني (الحُسن) في القرآن الكريم عند التأمل متداخلة ومتلازمة، يأخذ بعضها برقاب بعض.

٣- البهجة، وهو ظهور الحسن والجمال، والحسن العجيب الذي يفرح به القلب ويسر، قال ابن منظور: «البَهْجَةُ: الحُسْنُ؛ يُقَالُ: رَجُلٌ ذُو بَهْجَةٍ. البَهْجَةُ: حُسْنُ لَوْنِ الشَّيْءِ ونَضَارَتُه؛ وَقِيلَ: هُوَ فِي النَّبَاتِ النَّضارَةُ، وَفِي الإِنسان ضَحِكُ أَسارير الْوَجْهِ، أَو ظهورُ الفَرَحِ الْبَتَّةَ».

وقال أبو هلال العسكري: ''الْبَهْجَة حسن يفرح بِهِ الْقلب، وأصل الْبَهْجَة السرُور، وَرجل بهج وبهيج مسرور، وابتهج إذ سُرَّ، ثمَّ سمي لحسن الَّذِي يبهج الْقلب بهجة، وَقد يُسمى الشَّيْء باسم سَبَبه، والبهجة عِنْد الْخَلِيل: حسن لون الشَّيْء ونضارته''[١٤].

[١٤] أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري (ت نحو ٣٩٥هـ)، الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، القاهرة، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع: ٢٦١.

قال الله تعالى: [حَدَائِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ] [النمل: ٦٠] أي ذات لون وحسن ونضارة يبهج من رآه، قال ابن عاشور: «وَالْبَهْجَةُ: حُسْنُ الْمَنْظَرِ لِأَنَّ النَّاظِرَ يَبْتَهِجُ بِهِ»[١٥].

وقال السمين الحلبي: «أي: ذات لونٍ وحسنٍ يبهج من رآه، يقال: ابتهج فلان بكذا أي سُرَّ سرورًا به، ظهر على وجهه أثر السرور فحَسَّنَه وزيَّنَه»[١٦].

ومنها قوله تعالى: [فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنبَتَتْ مِن كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ] [الحج:٥]، أي: «من كل صنف من أصناف النبات، التي تسر ناظرها، وتعجب مبصرها، وتقر عين رامقها»[١٧].

وكذلك قوله سبحانه: [وَالْأَرْضَ مَدَدْنَاهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ] [ق:٧] والموضعان يدلان على المنظر الحسن الذي يراه الإنسان وعلى حسن اللون وظهور السرور فيه.

والملاحظ أن البهجة في القرآن الكريم خُصَّ بوصف النبات، بما له من نضرة وحسن يُشيع السرور في قلب الناظر إليه.

والجدير ذكره، أن بعضهم اعتبر "البهجة" القرآنية تدل على الفنون الجميلة التي سبق الإسلام فيها الحياة المتحضرة ببضعة عشر قرنًا، والتي تضفي السعادة على النفوس"[١٨].

ومن خلال تتبع آيات البهجة في القرآن الكريم نلاحظ أن مشتقات البهجة تضاعف ذكره في السور المكية عنه في السور المدنية، حيث ذكرت في ثلاثة مواضع من القرآن الكريم، وفي ثلاث

---

[١٥] محمد الطاهر بن محمد بن محمد الطاهر بن عاشور التونسي (المتوفى: ١٣٩٣هـ)، التحرير والتنوير «تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد»، تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤م: ١١/٢٠.

[١٦] شهاب الدين، أحمد بن يوسف بن عبد الدائم المعروف بالسمين الحلبي (ت ٧٥٦ هـ)، عمدة الحفاظ في تفسير أشرف الألفاظ، تحقيق: محمد باسل عيون السود، بيروت، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ، ١٩٩٦م: ٢٣٧/١.

[١٧] عبد الرحمن بن ناصر بن عبد الله السعدي (ت ١٣٧٦هـ)، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تحقيق: عبد الرحمن بن معلا اللويحق، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ ٢٠٠٠م: ٨٠٤.

[١٨] محمد بن جمعة العمراني، الجمال في القرآن الكريم (دراسة موضوعية)، رسالة ماجستير قدمت في جامعة مؤتة، ٢٠١٢م: ٣١-٣٢.

سور هي: سورة النمل، وسورة ق، وهما مكيتان، وسورة الحج وهي مدنية، وهذا دليل على أن اهتمام الإسلام بالمعاني الجمالية من بداية الدعوة.

الفصل الثاني: الألفاظ المعبرة عن آثار الجمال

من فطرة الإنسان التي خلقه الله تعالى عليها أنّه يهوى الجمال، ويترك ذلك عليه آثاراً وبصمات تدغدغ نفسه، وتعمل على تحريك سواكنه ودواخله، وتتفاعل داخل وجدانه، ومن تلك الآثار:

١- **النُّضْرة**، وهي البهاء والتهلل والبريق وحسن اللون في الوجه، كقول الله تعالى: [وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ] [القيامة: ٢٢]، من النضارة أي: «حسنة بهية مشرقة مسرورة»[١٩] ناعمة ومسفرة يعلوها النور من أثر النعمة والفرح، وهكذا لما كان للحسن أثره البالغ في النفس جعله الله تعالى بعض الجزاء على العمل الصالح، بل هو العنصر البارز في الثواب الذي أعده الله تعالى للمتقين.

ومنها قوله تعالى: [فَوَقَاهُمُ اللَّهُ شَرَّ ذَٰلِكَ الْيَوْمِ وَلَقَّاهُمْ نَضْرَةً وَسُرُورًا] [الإنسان:١١]، أي: وجعلهم يَلْقَون حسنًا ونورًا في وجوههم، وبهجة وفرحًا في قلوبهم، وسروراً وانشراحاً في صدورهم.

وكذلك قوله تعالى: [تَعْرِفُ فِي وُجُوهِهِمْ نَضْرَةَ النَّعِيمِ] [المطففين:٢٤] أي: إذا رأيتهم عرفت أنهم من أهل النعمة مما ترى في وجوههم من بهاء النعيم ونضارته ورونقه، فإن توالي اللذة والسرور يكسب الوجه نورًا وحسنًا وبهجة، إنه مشهد يشع الجمال من كل أرجائه، ويبدو بهجته في كل جزء من جزئياته، فالبهجة أثر من آثار الجمال.

٢- **السرور**، وهو لذّة في القلب عند حصولِ نفعٍ أو توقعه أو اندفاعُ ضررٍ، وأصل مادة سر: «إِخْفَاءُ الشَّيْءِ، فَالسِّرُّ: خِلَافُ الْإِعْلَانِ»[٢٠]، ذلك لأن السرور يكون في القلب، قال الله تعالى: [قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ] [البقرة:٦٩]، أي: يعجب

---

[١٩] أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي البصري ثم الدمشقي (ت ٧٧٤ هـ)، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٤٢٠هـ ١٩٩٩م: ٢٧٩/٨.

[٢٠] أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت ٣٩٥هـ)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م: ٦٧/٣.

حسنها الناظرين، فالسرور أثر من آثار رؤية الجمال، فهو تعبير عن جمال يشاهد، لأن «سرور الناظرين لا يتم إلا أن تقع أبصارهم على فراهة وحيوية ونشاط والتماع في تلك البقرة المطلوبة؛ فهذا هو الشائع في طباع الناس: أن يعجبوا بالحيوية والاستواء ويسروا»[٢١].

ومنه قوله تعالى: [فَوَقَاهُمُ اللَّهُ شَرَّ ذَٰلِكَ الْيَوْمِ وَلَقَّاهُمْ نَضْرَةً وَسُرُورًا] [الإنسان: ١١]، أي: أكرمهم وأعطاهم نَضْرَةً في وجوههم وَسُرُوراً في قلوبهم، فجمع لهم بين نعيم الظاهر والباطن.

ومنه قوله تعالى: [وَيَنقَلِبُ إِلَىٰ أَهْلِهِ مَسْرُورًا] [الانشقاق:٩]، أي: وينصرف هذا المحاسَبُ حسابًا يسيرًا إلى أهله في الجنة فرحاً مسروراً بدخول الجنة.

ومنه قوله سبحانه: [إِنَّهُ كَانَ فِي أَهْلِهِ مَسْرُورًا] [الانشقاق:١٣] أي: «إن هذا الشقيَّ كان في الدنيا فرحاً بطراً بين أهله، لا يفكر في عاقبة، ولا يعمل حساباً لغير ملذاته وشهواته»[٢٢].

فالسرور يختص بالقلوب، وهو فرح خالصٌ خَفِيٌّ، ويظهر أثره بشرًا وحبورًا، وهو من آثار الجمال.

٣- الحبور: قال الزمخشري: «الحبرة: المبالغة فيما وصف بجميل»[٢٣]، والتحبير: هو التَّزْيِين وَالتَّحْسِين، قال الله تعالى: [ادْخُلُوا الْجَنَّةَ أَنتُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ تُحْبَرُونَ] [الزخرف:٧٠]، «تُحْبَرُونَ أي: تفرحون وتسرون سروراً عظيماً يظهر حباره -بفتح الحاء وكسرها- أي: أثره الحسن على وجوهكم وأفئدتكم، فهو من الحَبَر- بفتح الحاء والباء- بمعنى الأثر. ويصح أن يكون من الحَبْر- بسكون الباء- بمعنى الزينة وحسن الهيئة»[٢٤].

ومنه قوله تعالى: [فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فَهُمْ فِي رَوْضَةٍ يُحْبَرُونَ] [الروم:١٥]،

---

[٢١] سيد قطب، في ظلال القرآن، القاهرة، دار الشروق، الطبعة الثانية والثلاثون، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٣م:٧٩.

[٢٢] محمد سيد طنطاوي، التفسير الوسيط للقرآن الكريم، القاهرة، الفجالة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م: ٣٣٦/١٥.

[٢٣] الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل: ٢٦٣/٤.

[٢٤] محمد سيد طنطاوي، التفسير الوسيط للقرآن الكريم: ٩٨/١٣.

«والروضة: تطلق على كل مكان مرتفع زاخر بالنبات الحسن. والمراد بها هنا: الجنة. ويحبرون: من الحبور بمعنى الفرح والسرور والابتهاج»[٢٥].

والفرق بين السرور والحبور، أن السرور: فرح خَفِيٌّ يختص بالقلوب، بينما الحبور: فرح عظيم يظهر أثره الحسن على الوجوه.

٤- الفرح: قال القرطبي: «وَالْفَرَحُ لَذَّةٌ فِي الْقَلْبِ بِإِدْرَاكِ الْمَحْبُوبِ، وَقَدْ ذُمَّ الْفَرَحُ فِي مَوَاضِعَ وَلَكِنَّهُ مُطْلَقٌ، فَإِذَا قُيِّدَ الْفَرَحُ لَمْ يَكُنْ ذَمًّا»[٢٦]، لذا كان الفرح نوعان:

أولاً: الفرح الإيجابي المحمود، وهو على قسمَين:

القسم الأول: فرحٌ في الدنيا: ومنه الفرح بنصر الله تعالى، كما قال تعالى: [وَيَوْمَئِذٍ يَفْرَحُ الْمُؤْمِنُونَ. بِنَصْرِ اللَّهِ يَنْصُرُ مَنْ يَشَاءُ وَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ] [الروم:٤-٥].

ومنه فرح المؤمنون بفضل الله وبرحمته، كما قال سبحانه: [قُلْ بِفَضْلِ اللَّهِ وَبِرَحْمَتِهِ فَبِذَلِكَ فَلْيَفْرَحُوا] [يونس:٥٨].

القسم الثاني: فرحٌ في الآخرة: وهو الفرحُ بالجنَّة ونعيمها؛ قال تعالى: [فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِن فَضْلِهِ] [آل عمران:١٧٠].

ثانياً: الفرح السلبي المذموم: كفرح الكفار بما يُصيب المؤمنين من الشَّرّ؛ كما في قوله تعالى: [إِنْ تَمْسَسْكُمْ حَسَنَةٌ تَسُؤْهُمْ وَإِنْ تُصِبْكُمْ سَيِّئَةٌ يَفْرَحُوا بِهَا] [آل عمران: ١٢٠].

ومنه الفرح بالدُّنيا ومكاسبها؛ كقوله تعالى: [وَفَرِحُوا بِالْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا فِي الْآخِرَةِ إِلَّا مَتَاعٌ] [الرعد: ٢٦].

ومنه الفرح بالشَّر والفساد، كقوله تعالى: [لَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ يَفْرَحُونَ بِمَا أَتَوْا وَيُحِبُّونَ أَنْ يُحْمَدُوا بِمَا لَمْ يَفْعَلُوا] [آل عمران:١٨٨].

---

[٢٥] المصدر السابق: ٧٢/١١.

[٢٦] محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، القاهرة، دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية، ١٣٨٤هـ ١٩٦٤م: ٣٥٤/٨.

ومنه أيضاً الفرح بالتَّخلُّف عن طاعة الله تعالى؛ كقوله تعالى: [فَرِحَ الْمُخَلَّفُونَ بِمَقْعَدِهِمْ خِلَافَ رَسُولِ اللَّهِ] [التوبة:٨١].

٥- المرح: شدة الفرح، وهو من آثار الجمال أيضاً، قال الأصفهاني: «المَرَحُ: شدّة الفرح والتّوسّع فيه، قال تعالى: [وَلا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحاً] [الإسراء:٣٧]»[٢٧]، أي: «ولا تمش – أيها الانسان – في الأرض مشية الفخور المتكبر المختال بل كن متواضعاً متأدباً بأدب الإسلام في سلوكك. وتقييد النهي بقوله: [فِي الْأَرْضِ] للتذكير بالمبدأ والمعاد، المانعَيْن من الكبر والخيلاء، إذ من الأرض خُلِقَ وإليها يعود، ومن كان كذلك كان جديراً به أن يتواضع لا أن يتكبر»[٢٨].

ومنه قول الله تعالى: [ذَٰلِكُم بِمَا كُنتُمْ تَفْرَحُونَ فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ وَبِمَا كُنتُمْ تَمْرَحُونَ] [غافر:٧٥] تَمْرَحُونَ: من المرح وهو التوسع في الفرح مع الأشر والبطر، وجاء في الصحاح أن الأشر والبطر: شدة المرح، والمرح: شدة الفرح.

٦- الاستبشار: مأخوذ من مادة» ب ش ر «التي يدل أصلها على ظهور الشيء مع حسن وجمال، فالبشرة: ظاهر جِلْد الإنسان، ويقال: بَشَّرْت فلانًا أُبَشِّره تبشيراً فاستبشر، أي ظهر على وجهه ملامح الفرح مع نضرة وحسن وطَلَاقة.

قال الأصفهاني في مفرداته: ''أَبْشَرْتُ الرجل وبَشَّرْتُهُ وبَشَرْتُهُ: أخبرته بسارّ بسط بشرة وجهه، وذلك أنّ النفس إذا سرّت انتشر الدم فيها انتشار الماء في الشجر... واستبشر: إذا وجد ما يبشّره من الفرح، قال تعالى: [وَيَسْتَبْشِرُونَ بِالَّذِينَ لَمْ يَلْحَقُوا بِهِمْ مِنْ خَلْفِهِمْ] [آل عمران:١٧٠]، [يَسْتَبْشِرُونَ بِنِعْمَةٍ مِنَ اللَّهِ وَفَضْلٍ] [آل عمران:١٧١]، وقال تعالى: [وَجاءَ أَهْلُ الْمَدِينَةِ يَسْتَبْشِرُونَ] [الحجر:٦٧]. ويقال للخبر السارّ: البشارة والبُشْرَى، قال تعالى: [لَهُمُ الْبُشْرى فِي الْحَياةِ الدُّنْيا وَفِي الْآخِرَةِ] [يونس:٦٤]، وقال تعالى: [لا بُشْرى يَوْمَئِذٍ لِلْمُجْرِمِينَ] [الفرقان:٢٢]، [وَلَمَّا جاءَتْ

---

[٢٧] الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني (ت ٥٠٢هـ)، المفردات في غريب القرآن، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، دمشق بيروت، دار القلم، الدار الشامية، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ:٧٦٤.

[٢٨] محمد سيد طنطاوي، التفسير الوسيط للقرآن الكريم: ٨/٣٥٣.

رُسُلُنا إِبْراهِيمَ بِالْبُشْرى] [هود:٦٩]، [يا بُشْرى هذا غُلامٌ] [يوسف: ١٩]، [وَما جَعَلَهُ اللَّهُ إِلَّا بُشْرى] [الأنفال:١٠] «[29].

الاستبشار: سرور ظاهر؛ لأن الخبر السارَّ «البُشْرَى والبشارة» يؤثر في النفس وتظهر آثاره على بشرة الوجه، كما أنَّ فيه معنى الحُسن الظاهر على الوجه أيضًا؛ لأنَّ السرور القلبي يُلقِي على الوجوه بهاءً وإشراقًا، ولذلك وصفت وجوه المؤمنين يوم القيامة بالاستبشار، قال الله عز وجل: [وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ مُسْفِرَةٌ. ضَاحِكَةٌ مُسْتَبْشِرَةٌ] [عبس:٣٨-٣٩]، أي: «وجوه كثيرة في هذا اليوم تكون مضيئة مشرقة، يعلوها السرور، والاستبشار والانشراح، لما تراه من حسن استقبال الملائكة لهم»[30].

٧- الإعجاب، وهو تغيير مفاجئ يعتري النفس عند النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد، قال الله تعالى: [بَلْ عَجِبْتَ وَيَسْخَرُونَ] [الصافات:١٢]، أي: بل عجِبتَ مِن جَهْلِهم وتكذيبِهم، وهم يسخرون منك.

ومنه قوله تعالى: [وَإِن تَعْجَبْ فَعَجَبٌ قَوْلُهُمْ] [الرعد:٥]، أي: إن تعجب من تكذيبهم لك وعدم إيمانهم بك، بعد هذه الأدلة، وبعدما كنتَ عندهم الصادق الأمين، فأعجب منه تكذيبهم بالبعث.

ومنه قوله تعالى: [قَالَتْ يَا وَيْلَتَىٰ أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَٰذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَٰذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ] [هود:٧٢]، لا شك أن المرأة عندما تكون قد بلغت سن اليأس، ولم يكن لها ولد، ثم تأتيها مثل هذه البشارة يهتز كيانها، ويزداد عجبها، ولذا قالت على سبيل الدهشة والاستغراب[31]: إن إنجاب الولد مِن مثلي ومثل زوجي مع كبر السن لَشيء عجيب!

ومنه قوله سبحانه: [بَلْ عَجِبُوا أَن جَاءَهُم مُّنذِرٌ مِّنْهُمْ فَقَالَ الْكَافِرُونَ هَٰذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ] [ق:٢]، أي: «عجب المكذبون للرسول صلى الله عليه وسلم، [أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ منهم] أي:

---

[29] الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن: ١٢٥-١٢٦.

[30] محمد سيد طنطاوي، التفسير الوسيط للقرآن الكريم: ١٥/٢٩٤.

[31] المصدر السابق: ٧/٢٤١.

ينذرهم ما يضرهم، ويأمرهم بما ينفعهم، وهو من جنسهم، يمكنهم التلقي عنه، ومعرفة أحواله وصدقه. فتعجبوا من أمرٍ لا ينبغي لهم التعجب منه، بل يُتَعَجَّبُ من عَقل مَن تعجَّبَ منه"[٣٢].

ومنه قوله تبارك وتعالى: [قُلْ أُوحِيَ إِلَيَّ أَنَّهُ اسْتَمَعَ نَفَرٌ مِّنَ الْجِنِّ فَقَالُوا إِنَّا سَمِعْنَا قُرْآنًا عَجَبًا] [الجن:١] أي: "إنا سمعنا قرآناً جليل الشأن، بديع الأسلوب، عظيم القدر"[٣٣]، إنه من العجائب الغالية، والمطالب العالية، كل ذلك لجمال ألفاظ القرآن الكريم التي أثارت إعجاب الجن عند سماع آياته.

٨- اللذة: هي طيب طعم الشيء، وهي ضد الألم، قال أحمد بن فارس في معجم مقاييس اللغة: «(لَذَّ) اللَّامُ وَالذَّالُ أَصْلٌ صَحِيحٌ وَاحِدٌ يَدُلُّ عَلَى طِيبِ طَعْمٍ فِي الشَّيْءِ»، قال الله تعالى: [يُطَافُ عَلَيْهِم بِكَأْسٍ مِّن مَّعِينٍ. بَيْضَاءَ لَذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ] [الصافات:٤٥-٤٦]، صفتان للكأس باعتبار ما فيه من خمر الجنة، «وتلك الخمر، تخالف خمر الدنيا من كل وجه، فإنها في لونها [بَيْضَاءَ] من أحسن الألوان، وفي طعمها [لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ] يتلذذ شاربها بها وقت شربها وبعده، وأنها سالمة من غول العقل وذهابه، ونزفه، ونزف مال صاحبها، وليس فيها صداع ولا كدر»[٣٤].

ومنه قوله تعالى: [يُطَافُ عَلَيْهِم بِصِحَافٍ مِّن ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ الْأَنفُسُ وَتَلَذُّ الْأَعْيُنُ وَأَنتُمْ فِيهَا خَالِدُونَ] [الزخرف:٧١]، ففي الجنة التي دخلوها كل ما تشتهيه الأنفس من أنواع المشتهيات النفسية بنواله وتحصيله، وكل ما تتلذذ به الأعين وتسر برؤيته، ولذة الأعين في رؤية الأشكال الحسنة والألوان التي تنشرح لها النفس، «وَلَذَّةُ الْأَعْيُنِ فِي رُؤْيَةِ الْأَشْكَالِ الْحَسَنَةِ وَالْأَلْوَانِ الَّتِي تَنْشَرِحُ لَهَا النَّفْسُ، فَلَذَّةُ الْأَعْيُنِ وَسِيلَةٌ لِلَذَّةِ النُّفُوسِ، فَعَطَفَ [وَتَلَذُّ الْأَعْيُنُ] عَلَى [مَا تَشْتَهِيهِ الْأَنْفُسُ] عَطْفَ مَا بَيْنَهُ وَبَيْنَ الْمَعْطُوفِ عَلَيْهِ عُمُومٌ وَخُصُوصٌ، فَقَدْ تَشْتَهِي الْأَنْفُسُ مَا لَا تَرَاهُ الْأَعْيُنُ كَالْمُحَادَثَةِ مَعَ الْأَصْحَابِ وَسَمَاعِ الْأَصْوَاتِ الْحَسَنَةِ وَالْمُوسِيقَى. وَقَدْ تُبْصِرُ الْأَعْيُنُ مَا لَمْ تَسْبِقْ لِلنَّفْسِ شَهْوَةُ رُؤْيَتِهِ أَوْ مَا اشْتَهَتِ النَّفْسُ طَعْمَهُ أَوْ سَمْعَهُ فَيُؤْتَى بِهِ فِي صُوَرٍ جَمِيلَةٍ إِكْمَالًا لِلنِّعْمَةِ»[٣٥].

---

[٣٢] عبد الرحمن السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان: ٨٠٣.

[٣٣] محمد سيد طنطاوي، التفسير الوسيط للقرآن الكريم: ١٣١/١٥.

[٣٤] عبد الرحمن السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان: ٧٠٢.

[٣٥] محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير: ٢٥٥/٢٥.

ومنه أيضاً قوله تعالى: [مَّثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِّن مَّاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِّن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ] [سورة محمد:١٥] أي: «يلتذ به شاربه لذة عظيمة، لا كخمر الدنيا الذي يكره مذاقه، ويصدع الرأس، ويغول العقل»[٣٦].

وهكذا تعد اللذة من آثار الجمال المادية والحسية.

٩- المَتَاع: وهو مَا يُتَمَتَّعُ ويُنتفع به زمناً ثم ينقطع ويضمحل ويزول ولا يبقى، لأن مُتَع الدنيا تفنى، وَالتَّمَتُّعُ: انْتِفَاعٌ بِمَا يَلَذُّ وَيَسُرُّ، قال الله تعالى: [أُحِلَّ لَكُمْ صَيْدُ الْبَحْرِ وَطَعَامُهُ مَتَاعًا لَّكُمْ وَلِلسَّيَّارَةِ] [المائدة: ٩٦] أي: «لأجل تمتعكم وانتفاعكم بذلك في حال إقامتكم وفي حال سفركم، فأنتم تتمتعون بهذه النعم مقيمين ومسافرين»[٣٧].

ومنه قوله تعالى: [وَفَاكِهَةً وَأَبًّا. مَّتَاعًا لَّكُمْ وَلِأَنْعَامِكُمْ] [عبس:٣١-٣٢] أي: «أنبت لكم تلك الزروع والثمار لتكون موضع انتفاع لكم ولأنعامكم إلى حين من الزمان»[٣٨]. ومنه قوله تعالى: [زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالْأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ذَٰلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللَّهُ عِندَهُ حُسْنُ الْمَآبِ] [آل عمران: ١٤]، «والإشارة بقوله: [ذَٰلِكَ] إلى جميع ما تقدم ذكره... والمتاع مؤذن بالقلة وهو ما يستمتع به مدة»[٣٩]، وهذا من الباري سبحانه تزهيد في الدنيا وترغيب في الآخرة.

قال الراغب الأصفهاني: «وكلّ موضع ذكر فيه «تمتّعوا» في الدّنيا فعلى طريق التّهديد، وذلك لما فيه من معنى التّوسّع، واسْتَمْتَعَ: طلب التّمتّع، [رَبَّنَا اسْتَمْتَعَ بَعْضُنا بِبَعْضٍ] [الأنعام/ ١٢٨]، [فَاسْتَمْتَعُوا بِخَلاقِهِمْ] [التوبة:٦٩]، [فَاسْتَمْتَعْتُمْ بِخَلاقِكُمْ كَمَا اسْتَمْتَعَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ بِخَلاقِهِمْ] [التوبة:٦٩]، وقوله: [وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتاعٌ إِلى حِينٍ] [البقرة:٣٦] تنبيهاً أنّ لكلّ إنسان في الدّنيا تمتّعاً مدّة معلومة. وقوله: [قُلْ مَتاعُ الدُّنْيا قَلِيلٌ] [النساء:٧٧] تنبيهاً أن

---

٣٦ عبد الرحمن السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان: ٧٨٦.

٣٧ محمد سيد طنطاوي، التفسير الوسيط للقرآن الكريم: ٤/٢٩٩.

٣٨ المصدر السابق: ١٥/٢٩٢.

٣٩ محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير: ٣/١٨٣.

ذلك في جنب الآخرة غير معتدّ به، وعلى ذلك: [فَما مَتاعُ الْحَياةِ الدُّنْيا فِي الْآخِرَةِ إِلَّا قَلِيلٌ] [التوبة:٣٨] أي: في جنب الآخرة»[٤٠].

قال ابن عاشور: «وَصْفُ مَا هُمْ فِيهِ بِأَنَّهُ مَتَاعٌ قَلِيلٌ، أَيْ غَيْرُ دَائِمٍ، وَأَنَّ الْمُؤْمِنِينَ الْمُتَّقِينَ لَهُمْ مَنَافِعُ دَائِمَةٌ»[٤١]، وقال أيضاً: «وَمَادَّةُ (مَتَاعٌ) مُؤْذِنَةٌ بِأَنَّهُ غَيْرُ دَائِمٍ... وَتَنْكِيرُهُ مُؤْذِنٌ بِتَقْلِيلِه، وَتَقْيِيدُهُ بِأَنَّهُ فِي الدُّنْيَا مُؤَكِّدٌ لِلزَّوَالِ وَلِلتَّقْلِيلِ»[٤٢]، بل لازمه التنكير في أغلب الآيات للإشعار بالقلة والحقارة وبأنه غير محدد، ومضافة للحياة الدنيا في عدة مواضع وذلك لتحقير المتاع والحياة الدنيا.

ومنه قوله تعالى: [وَالَّذِينَ كَفَرُوا يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ الْأَنْعَامُ وَالنَّارُ مَثْوًى لَّهُمْ] [سورة محمد: ١٢]، أي: «يتمتعون وينتفعون بملاذ الدنيا أياماً قليلة، [وَيَأْكُلُونَ] مآكلهم بدون تفكر أو تحرٍّ للحلال أو شكر لله [كَمَا تَأْكُلُ الأنعام] طعامها الذي يلقيه إليها صاحبها»[٤٣].

قال القرطبي: «لَيْسَ لَهُمْ هِمَّةٌ إِلَّا بُطُونَهُمْ وَفُرُوجَهُمْ، سَاهُونَ عَمَّا فِي غَدِهِمْ. وَقِيلَ: الْمُؤْمِنُ فِي الدُّنْيَا يَتَزَوَّدُ، وَالْمُنَافِقُ يَتَزَيَّنُ، وَالْكَافِرُ يَتَمَتَّعُ»[٤٤].

١٠- الفتنة: وهي أثر من آثار الجمال أيضاً، فالإنسان حين يرى الجمال يُفتتن به، قال الله تعالى: [وَاعْلَمُوا أَنَّمَا أَمْوَالُكُمْ وَأَوْلَادُكُمْ فِتْنَةٌ وَأَنَّ اللَّهَ عِندَهُ أَجْرٌ عَظِيمٌ] [الأنفال:٢٨] والمراد بالفتنة هنا: ما يفتن الإنسان ويشغله ويلهيه عن المداومة على طاعة الله تعالى، فالأموال والأولاد «لا يخلوان من الفتنة، واشتغال القلب بهما، وقدم الأموال على الأولاد؛ لأن الفتنة بالمال أكثر، وترك ذكر الأزواج في الفتنة؛ لأن منهنّ مَن يكنّ صلاحاً وعوناً على الآخرة»[٤٥].

---

[٤٠] الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن: ٧٥٧.

[٤١] محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير: ٢٠٦/٤.

[٤٢] المصدر السابق: ٢٣٣/١١.

[٤٣] محمد سيد طنطاوي، التفسير الوسيط للقرآن الكريم: ٢٢٨/١٣.

[٤٤] القرطبي، الجامع لأحكام القرآن: ٢٣٥/١٦.

[٤٥] محمد سيد طنطاوي، التفسير الوسيط للقرآن الكريم: ٤٣٣/١٤.

ومن الفتنة قوله تعالى: [وَلَا تَمُدَّنَّ عَيْنَيْكَ إِلَىٰ مَا مَتَّعْنَا بِهِ أَزْوَاجًا مِّنْهُمْ زَهْرَةَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا لِنَفْتِنَهُمْ فِيهِ] [طه:١٣١] أي: «لا تمد عينيك معجباً، ولا تكرر النظر مستحسناً إلى أحوال الدنيا والممتعين بها، من المآكل والمشارب اللذيذة، والملابس الفاخرة، والبيوت المزخرفة، والنساء المجملة، فإن ذلك كله زهرة الحياة الدنيا»[٤٦]، التي سرعان ما تلمع ثم تذبل وتزول.

وإذا كان كل جميل يفتن الإنسان فليس كلّ فتنة جميلة، ومسبّبها الجمال، فقد تكون الفتنة أحياناً نتيجة شر وشؤم، قال الله تعالى: [وَنَبْلُوكُم بِالشَّرِّ وَالْخَيْرِ فِتْنَةً وَإِلَيْنَا تُرْجَعُونَ] [الأنبياء:٣٥].

الفصل الثالث: الألفاظ المعبرة عن بعض وسائل الجمال

ذكر القرآن الكريم مجموعة من الوسائل التي تضفي على الشيء الجمال، أو تزيد من مستوى بهائه ورونقه، وتغدق على مستخدمه جمالاً ونضارة، منها:

١- **الحلية**، وهي كل ما يتزين به من مصوغ من ذهب، وفضة، ولؤلؤ، ومعادن، أو حجارة وغيرها، وهي من وسائل الجمال، قال الله تعالى: [وَهُوَ الَّذِي سَخَّرَ الْبَحْرَ لِتَأْكُلُوا مِنْهُ لَحْمًا طَرِيًّا وَتَسْتَخْرِجُوا مِنْهُ حِلْيَةً تَلْبَسُونَهَا] [النحل:١٤] «والحِلْيَة- بالكسر- اسم لما يتحلى به الناس. وجمعها حُلى وحِلى- بضم الحاء وكسرها- يقال: تحلت المرأة إذا لبست الحُلي، أي: ومن فوائد تسخير البحر لكم أنه سبحانه أقدركم على الغوص فيه؛ لتستخرجوا منه ما يتحلى به نساؤكم كاللؤلؤ والمرجان وما يشبههما»[٤٧].

ومنه قوله تبارك وتعلى: [أَوَمَن يُنَشَّأُ فِي الْحِلْيَةِ وَهُوَ فِي الْخِصَامِ غَيْرُ مُبِينٍ] [الزخرف:١٨]، أي: «أيجترئون ويجعلون لله تعالى الإناث، اللائي من شأنهن أن ينشأن في الزينة؛ لأن هذه الحياة هي المناسبة لهن ولتكوينهن الجسدي، واللائي من شأن معظمهن أنهن لا يقدرن على الدفاع عن أنفسهن لضعفهن وقصورهن في الجدال وفي بيان الحجة التي ترد الخصم، وتزيل الشبهة»[٤٨].

---

[٤٦] عبد الرحمن السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان: ٥١٦.

[٤٧] محمد سيد طنطاوي، التفسير الوسيط للقرآن الكريم: ١١٨/٨.

[٤٨] المصدر السابق: ٦٩/١٣.

ومنه قوله تعالى: [أُولَٰئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ] [الكهف:٣١]، أي: يلبسون في تلك الجنات أساور من ذهب على سبيل التزين والتكريم، وأَسَاوِرَ: «هُوَ جَمْعُ سِوَارٍ. قَالَ سَعِيدُ بْنُ جُبَيْرٍ: عَلَى كُلِّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ ثَلَاثَةُ أَسْوِرَةٍ: وَاحِدٌ مِنْ ذَهَبٍ، وَوَاحِدٌ مِنْ وَرِقٍ، وَوَاحِدٌ مِنْ لُؤْلُؤٍ. قُلْتُ [القرطبي]: هَذَا مَنْصُوصٌ فِي الْقُرْآنِ، قَالَ هُنَا: «مِنْ ذَهَبٍ»، وَقَالَ فِي الْحَجِّ، وَفَاطِرَ: «مِنْ ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا»، وَفِي الْإِنْسَانِ: «مِنْ فِضَّةٍ»[٤٩].

٢- الريش، استعير من ريش الطير؛ لأنه لباس وزينة، ولكون الرِّيْش للطائر كالثياب للإنسان استعير للثياب، وهو لباس للتَجملِ والزينة زائد عن أصل الحاجة. قال الله تعالى: [يَا بَنِي آدَمَ قَدْ أَنزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُوَارِي سَوْآتِكُمْ وَرِيشًا وَلِبَاسُ التَّقْوَىٰ ذَٰلِكَ خَيْرٌ] [الأعراف:٢٦]، أي: «يَسَّرنا لكم لباساً يستركم ولباساً تتزيّنون به»[٥٠]، والريش: اللباس الذي مقصود منه الجمال، قال الجوهري في الصحاح: «والريش والرياش بمعنى، وهو اللباس الفاخر، مثل الحرم والحرام. واللبس واللباس»[٥١]، وقد وردت في القرآن الكريم كوسيلة من وسائل التجميل الذي يتخذه الإنسان كجمال زائد على أصل حاجته، بمعنى أن الإنسان عادة يكفيه أي شيء يلبسه، ولكن نجده يختار ويتجمل في لباسه زيادة على حاجته العادية وذلك حبًا بالجمال.

٣- الزُّخْرُف: وسمي الذهب زخرفاً لأنه يتزين به حلياً من ذهب وغيره، قال الله تعالى حكاية عن المشركين: [أَوْ يَكُونَ لَكَ بَيْتٌ مِّن زُخْرُفٍ] [الإسراء: ٩٣]، أي: «من ذهب، والزُّخْرُف يطلق في الأصل على الزينة، وأطلق هنا على الذهب لأن الذهب أثمن ما يتزين به في العادة»[٥٢].

ومنه قوله تعالى: [حَتَّىٰ إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ] [يونس:٢٤]، وزُخْرُف الأرض ألوان نباتها، «أي: تزخرفت في منظرها، واكتست في زينتها، فصارت بهجة للناظرين،

---

[٤٩] القرطبي، الجامع لأحكام القرآن: ٣٩٦/١٠.

[٥٠] محمد الطاهر ابن عاشور، التحرير والتنوير: ٨ ب/ ٧٥.

[٥١] إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت ٣٩٣هـ)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الرابعة، ١٤٠٧هـ ١٩٨٧م: ١٠٠٨/٣.

[٥٢] محمد سيد طنطاوي، التفسير الوسيط للقرآن الكريم: ٤٣٠/٨.

ونزهة للمتفرجين، وآية للمتبصرين، فصرت ترى لها منظرًا عجيبًا ما بين أخضر، وأصفر، وأبيض وغيره»[53].

ومنه قوله سبحانه وتعالى: [يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُورًا] [الأنعام:١١٢]، وزُخْرُف القول: باطله الذي زُيِّنَ ومُوِّهَ بالكذب، وأصل الزُّخْرُفَ: الزينة المزوقة، ومنه قيل للذهب: زُخْرُفَ، ولكل شيء حسن مموَّه: زُخْرُف، «أي: يزين بعضهم لبعض الأمر الذي يدعون إليه من الباطل، ويزخرفون له العبارات حتى يجعلوه في أحسن صورة، ليغتر به السفهاء، وينقاد له الأغبياء، الذين لا يفهمون الحقائق، ولا يفقهون المعاني، بل تعجبهم الألفاظ المزخرفة، والعبارات المموهة، فيعتقدون الحق باطلاً والباطل حقاً»[54].

ومنه قوله تعالى: [وَلِبُيُوتِهِمْ أَبْوَابًا وَسُرُرًا عَلَيْهَا يَتَّكِئُونَ. وَزُخْرُفًا] [الزخرف:٣٤-٣٥]، وَزُخْرُفاً أي: «وجعلنا لهم زُخْرُفاً، ليستعملوه في أسقف منازلهم، وفي أبواب بيوتهم، وفي غير ذلك من شئون حياتهم. والزخرف: يطلق على الشيء الذي يتزين به. فيشمل الذهب والفضة، وغيرهما مما يستعمله الناس في تزيين بيوتهم»[55].

٤- اللباس: ما يلبس على الجسد ويستره، قال الله تعالى: [يَا بَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ] [الأعراف:٣١] أي: استروا عوراتكم عند الصلاة كلها، فرضها ونفلها، فإن سترها زينة للبدن، كما أن كشفها يدع البدن قبيحاً مشوهاً. ويحتمل أن المراد بالزينة هنا ما فوق ذلك من اللباس النظيف الحسن، ففي هذا الأمر بستر العورة في الصلاة، وباستعمال التجميل فيها ونظافة السترة من الأدناس والأنجاس»[56].

ومنه قول الله تعالى: [يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا ۖ وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ] [الحج:٢٣]، لباسهم الدائم في الجنة من الحرير الناعم الفاخر، أَيْ: وَجَمِيعُ مَا يَلْبَسُونَهُ مِنْ فُرُشِهِمْ وَلِبَاسِهِمْ وَسُتُورِهِمْ حَرِيرٌ، وَهُوَ أَعْلَى مِمَّا فِي الدُّنْيَا بِكَثِيرٍ، وَثِيَابُ الْحَرِيرِ أَجْوَدُ الثِّيَابِ فِي الدُّنْيَا قَدِيمًا

---

[53] عبد الرحمن السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان: ٣٦١.

[54] عبد الرحمن السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان: ٢٦٩.

[55] محمد سيد طنطاوي، التفسير الوسيط للقرآن الكريم: ٧٩/١٣.

[56] عبد الرحمن السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان:٢٨٧.

وَحَديثًا، ولعل الله تعالى إنما خص الحرير، لأنه لباسهم الظاهر، الدال على حال صاحبه، وَمِنْ أَصْنَافِ ثِيَابِ الْحَرِيرِ السُّنْدُسُ وَالْإِسْتَبْرَقُ، قال تعالى: [يَلْبَسُونَ مِن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَقَابِلِينَ] [الدخان:٥٣] أي: يلبسون من الحرير الأخضر من السندس والإستبرق أي: غليظ الحرير ورقيقه مما تشتهيه أنفسهم، مُتَقَابِلِينَ في قلوبهم ووجوههم في كمال الراحة والطمأنينة والمحبة والعشرة الحسنة والآداب المستحسنة.

الخاتمة

إن الجمال من صنع الله تعالى وآياته التي أبدعها وأودعها في هذا الكون، ابتداءً من الإنسانِ وانتهاءً بأصغرِ دابةٍ تدب على وجه الأرضِ، أو طائرٍ يطيرُ بِجناحَيهِ كالفراشةٍ وغيرها.

وهناك علاقة بين الجمال الطبيعي الذي خلقه الله تعالى، والجمال الإبداعي والفني، بل الطبيعة بأسرها لوحة فنية تفيض بالحس والجمال، وتثير الإعجاب لدى النفوس السوية.

وفي ختام هذه السياحة بين آيات الجمال ونظائره في القرآن الكريم توصل الباحث إلى **أهم النتائج** التالية:

١- أن القرآن الكريم استعمل كلمة الجمال في نطاق ضيق لم يتجاوز ثماني مرات، إذ وردت بصيغة المصدر (جَمَال) مرة واحدة فقط، بينما وردت سبع مرات (جَمِيل – جَمِيلاً- الجَمِيل) صفة؛ وكل هذه الصفات في مجال الأخلاق.

٢- أن الجمال ما ذكره الله تعالى في القرآن لِيُتلى ويُحفَظ فحسب، بل ذكره أيضًا كي يستمتع به الإنسان، لأن المنفعة المادية ليست وحدها هي الغاية من خلق هذه المخلوقات، بل الجمال كذلك منفعة معنوية سامية؛ ولو لم يكن للجمال أهمية إلا حب الله تعالى له لكفى، قال عليه الصلاة والسلام: (إِنَّ اللهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ).

٣- أن الجمال حقيقة قائمة موجودة، وليست مجرد شعور نفسي، لذلك رتَّب القرآن الكريم الآثار على رؤية الجمال وجعلها عامة، فقال سبحانه وتعالى: [تَسُرُّ النَّاظِرِينَ] وهي تشمل كل ناظر.

٤- أن الجمال يكون في الماديات والمعنويات، والظاهر والباطن، والخَلْق والخُلُق.

٥- أن الجمال ليس ترفاً بل هو ضرورة، فالنعم التي يتنعم بها الإنسان ليست مادية فقط، بل نِعَمٌ معنوية تغذي الوجدان والإحساس، فكما للجسد من غذاء لا يحيا دونه، كذلك الجمال غذاء للروح.

٦- أن القرآن الكريم جمع بين جمال الخَلْق وجمال الخُلُق، فربط الجمال بأشد الصفات وأصعبها على النفس، وذلك حين ذكر الله تعالى رباعية الجمال في القرآن الكريم: الصبر الجميل، والتسريح الجميل، والهجر الجميل، والصفح الجميل.

٧- أن للجمال ألفاظ مقاربة كالزينة والحُسْن والبهجة الدالة على الفنون الجميلة، والتي سبق الإسلام فيها الحياة المتحضرة ببضعة عشر قرنًا، حيث تضفي السعادة على نفوس البشر.

٨- أننا لدى تتبع آيات البهجة في القرآن الكريم نلاحظ أن مشتقات البهجة تضاعف ذكره في السور المكية عنه في السور المدنية، وهذا دليل على أن اهتمام الإسلام بالمعاني الجمالية كانت من بداية الدعوة الإسلامية.

٩- أن الجمال يترك آثاراً وبصمات تدغدغ نفس الإنسان، وتعمل على تحريك سواكنه ودواخله، وتتفاعل داخل وجدانه، ومن تلك الآثار: النُّضْرة والسرور والحبور، والفرح والمرح، والاستبشار والإعجاب وغيرها.

١٠- أن القرآن الكريم ذكر مجموعة من الوسائل التي تضفي على الشيء الجمال، أو تزيد من مستوى بهائه، وتغدق على مستخدمه جمالاً، كالحلية والريش والزُّخْرُف وغيرها.

١١- يرجح عدم وجود الترادف في القرآن الكريم من خلال نظائر الجمال في القرآن الكريم، إذ كل كلمة لها مدلولها الخاص، فالحُسْنُ يختلف عن النضارة، والسرور غير البهجة، والزينة ليست حلية.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المصادر والمراجع

١- التحرير والتنوير «تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد»، محمد الطاهر بن محمد بن محمد الطاهر بن عاشور التونسي (المتوفى: ١٣٩٣هـ)، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٤م.

٢- التفسير الوسيط للقرآن الكريم، محمد سيد طنطاوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

٣- تفسير القرآن العظيم، أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي البصري ثم الدمشقي (ت ٧٧٤ هـ)، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٤٢٠هـ ١٩٩٩م.

٤- تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، عبد الرحمن بن ناصر بن عبد الله السعدي (ت ١٣٧٦هـ)، تحقيق: عبد الرحمن بن معلا اللويحق، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ ٢٠٠٠م.

٥- الجامع لأحكام القرآن، محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٣٨٤هـ ١٩٦٤م.

٦- الجمال فضله حقيقته أقسامه، ابن تيمية، تحقيق: إبراهيم بن عبد الله الحازمي، دار الشريف للطبع والنشر، الطبعة الأولى، ١٤١٣هـ.

٧- الجمال في القرآن الكريم (دراسة موضوعية)، محمد بن جمعة العمراني، رسالة ماجستير قدمت في جامعة مؤتة، ٢٠١٢م.

٨- الجمال في القرآن الكريم في ضوء مقاصد الشريعة الإسلامية وتطبيقاته الفقهية، سوزان أبو السعود، وماهر النداف، المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، مج ١٩، العدد١، ١٤٤٤هـ، ٢٠٢٣م.

٩- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت ٣٩٣هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٤٠٧هـ ١٩٨٧م.

١٠- دراسات في علم الجمال، مجاهد عبد المنعم مجاهد، طبعة ١٩٨٠م.

١١- الظاهرة الجمالية في الإسلام، صالح أحمد الشامي، المكتب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٦م.

١٢- علم الجمال (الاستطيقا)، دنيس هويسمان، ترجمة: أميرة حلمي مطر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥م.

١٣- عمدة الحفاظ في تفسير أشرف الألفاظ، شهاب الدين، أحمد بن يوسف بن عبد الدائم المعروف بالسمين الحلبي (ت ٧٥٦ هـ)، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ، ١٩٩٦م.

١٤- الفروق اللغوية، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري (ت نحو ٣٩٥هـ)، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة.

١٥- فقه اللغة وسر العربية، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي (ت ٤٢٩هـ)، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، إحياء التراث العربي، الطبعة الأولى، ١٤٢٢هـ ٢٠٠٢م.

١٦- في ظلال القرآن، سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية والثلاثون، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٣م.

١٧- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري جار الله (ت ٥٣٨هـ)، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤٠٧هـ.

١٨- المفردات في غريب القرآن، الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني (ت ٥٠٢هـ)، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية - دمشق بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ.

١٩- معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م.

٢٠- نظرية الجمال في الإسلام، محمد معيوف، مجلة مداد الآداب، الجامعة العراقية، المجلد ١، العدد ١٢.

النهاية في غريب الحديث، مجد الدين أبو السعادات ابن الأثير (ت ٦٠٦هـ)، تحقيق محمود محمد الطناحي، طاهر أحمد الزاوي، بيروت، المكتبة العلمية، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م



الهندسة الصّوتيّة للأساليب القرآنيّة
–الجماليّات والدّلالات–

سعاد بسناسي[1]

الملخّص:

تفرّد القرآن الكريم بتآليفه التّركيبيّة المتناسقة وأساليبه الإيقاعيّة التّنويعيّة، ممّا حقّق انسجامًا كلّيًّا واتّساعا دلاليّا بين آيات سوره؛ فالقرآن الكريم يتميّز بخطاباته المهيمنة وقوّة بيانه، والفصل في قضايا كبرى مختلف حولها، كما يسرد أحداثا تاريخيّة حقيقيّة؛ فهو خطاب يؤثّر في النّفوس بتناسق أصواته التّي تراعى وتتحقّق بتطبيق أحكام علم التّجويد، وتمثّل أوجه التّأثير المتعدّدة دلائل إعجاز كتاب الله، وهو معجز في ما يتضمّنه من قصص وحقائق، ومعجز في بيانه وأساليبه المحكمة ونظمه الجماليّة، وساعدت الأساليب البلاغيّة في النّص القرآنيّ على استكناه دلالاته السّياقيّة انطلاقًا ممّا تؤديه هندسة الأصوات من إيحاءات وخصائص بيانيّة، ويبيّن ذلك أهمّية التّأثّر من خلال الاستجابات الحسيّة للأداءات الصّوتيّة والقيم الجماليّة.

ونشيرُ إلى أنّ حديث جماليّات الأساليب القرآنيّة ودلالاتها وفق المقاربة الصّوتيّة، يجعلنا نتوقّف عند وظائف تلك الأساليب وأغراضها وتقسيماتها؛ ونجد العديد من السّور قد تضمّنت أكثر من أسلوب حسب دلالة آياتها وما تحقّقه من جماليّات منها: (الحوار، الحذف، التّمنّي، الالتفات، الشّرط، التّناص،

[1] جامعة وهران ١ /الجزائر، besnacisouad@yahoo.fr

الانزياح، السّرد) وغيرها كثير ممّا نسعى لتوضيحه في هذا البحث مع التّركيز على تحليل الشّواهد صوتيّا حسب ما تفرضه طبيعة الكتابة المصحفيّة التّي هي صوتيّة في أصلها بوصفها تولي أهمّية كبيرة لتحقيق المدود وحالاته، والتّلوينات الصّوتيّة من وقف ودلالات السّكون، والإقلاب ومواضعه، ودلالات الابتداء بألف الوصل: (مكسورة ومضمومة ومفتوحة) وأحوال الابتداء بهمزة القطع، والغنّة وإظهار الإدغام أو إخفاؤه، وحالات الهمزة ودلالات التّسهيل، والإمالة وغيرها من التّلوينات الصّوتيّة المصحفيّة التّي ستكون محور هذا البحث ومجال تطبيقاته.

الكلمات الافتتاحيّة: الأسلوب البلاغي، الخطاب، الدلالة، القران الكريم، التلوينات الصوتيّة.

بواعث الدّراسات اللّغويّة العربيّة:

لقد كان اهتمام اللّغويّين العرب باللّغة منذ القرن الأوّل للهجرة باللّغة والتّركيز على النّطق الصّحيح وفصاحة الألقاء والخطابات، ونستشفّ هذا الاهتمام أكثر عند القرّاء إذ كانوا أكثر وعيًا بالأداءات الصّوتيّة، وإن لم نجد مؤلّفًا خاصّا بالمستوى الصّوتيّ ومجالاته وموضوعاته إلاّ أنّ أغلب الكتب في مجال الدّراسات اللّغويّة القديمة فيه إشارات ومباحث صوتيّة ضمن مؤلّفات اهتمّت بالصّرف أو النّحو أو البلاغة وفي ذلك دلالة على عنايتهم بالنّطق والأداء الصّوتيّ، وخاصّة في فترة ظهور اللّحن على ألسنة الأعاجم وظهور اجتهادات لتصويب ذلك تفاديًا لأيّ لبس في فهم دلالات آيات القرآن الكريم وسوره، وكان ذلك كلّه من أجل الحفاظ على الأداء الصّحيح السّليم للقرآن الكريم، وهو الدّاعي القويّ، والمطلب المستعجل في تقعيد العربيّة، ومن هنا يمكن القول إنّ البواعث الأساسيّة على نشأة الدّراسة اللّغويّة العربيّة، متنوّعة أهمّها اثنان: عامّ وخاصّ، يتمثّل الباعث العامّ في توسيع دائرة الفهم والتّفاهم بين العرب الفصحاء وغيرهم ممّن دخل الإسلام من غير العرب. ويتمثّل الباعث الخاصّ في الحفاظ على الأداء الصّحيح السّليم لكتاب الله، وكان لهذا الباعث أثره القويّ على كلّ ما سواه ممّا كان موجودا في ذلك العصر وبخاصّة شعر العرب الذي كانت له مكانة مرموقة، يتقدّم بها على جميع ما سواه من ثقافة العرب؛ وفي ظلّ الحفاظ على الأداء السّليم للقرآن العظيم، نشأ الدّرس اللّغويّ مع أبي الأسود الدّؤليّ (٦٩هـ)[٢] ونشير إلى أنّ منطلق عمل أبي الأسود كان صوتيّا وهو منطلق الدّرس اللّغويّ بعامّة.

---

[٢] ينظر، سعاد بسناسي، مكّي درّار، المقرّرات الصّوتيّة في البرامج الوزاريّة للجامعة الجزائريّة، (الجزائر، دار أمّ الكتاب، ط٣ مزيدة ومنقّحة، ٢٠١٣)، ص٠٩ وما بعدها.

لقد اهتمّ أبو الأسود الدّؤليّ بوضع حركات الإعراب وهو أوّل من تنبّه لذلك في نصّه الشّهير الذي يقول فيه لكاتبه: (خذ قلمًا وصبغا مغايرا للمصحف، وانظر إليّ فإذا رأيتني فتحت فمي بالحرف، ضع نقطة فوقه، وإن كسرت شفتيّ ضع نقطة تحته، فإن ضممتهما ضع نقطة بين يديه، فإذا أتبعت ذلك بشيء من غنّة، ضع مكان النّقطة نقطتين)[٣] ونشير إلى أنّ عمل أبي الأسود تلخّص في وضع علامات الإعراب المعروفة اليوم في شكل نقط، وسمّيت (نقط الإعجام). وجاء من بعده رجال ربطوا علمهم بعمله، وأوصلوا جهودهم بجهده؛ فحقّقوا في البحث اللّغويّ والصّوتيّ منه مراحل مهمّة أسهمت في هندسة أساليب اللّغة العربيّة. ومن بين هؤلاء يحي بن يعمر ونصر بن عاصم اللّذان رتّبا الصّوامت العربيّة بحسب أشكالها إلى أفقيّة ومنجليّة وكؤوسيّة، ثمّ صنّفا الصّوامت العربيّة إلى صنفين مهملة ومعجمة، ثمّ وضعا للمعجمة نقطها؛ فكانت واحدة للباء من أسفلها، وواحدة للنّون من أعلاها، واثنتان للتّاء من فوقها، وثلاثة للثّاء من فوق[٤] وهذه مرحلة مكمّلة لما جاء به أبو الأسود فأصبح بذلك للعربيّة نقط إعراب ونقط إعجام.

ويمثّل المرحلة الثّالثة الخليل بن أحمد الفراهيديّ (١٧٥هج) وهي مرحلة إصلاح واختراع وتنويع وإكمال، وقد تجسّد تصحيحه وتعديله في تغيير نقط الإعراب بعلامات الإعراب حيث (جعل الفتحة ألفًا صغيرة مضطجعة فوق الحرف، وللكسرة ياء صغيرة تحته، والضمّة واوًا صغيرة فوقه، فإذا كان الحرف منوّنا كرّر الحرف الصّغير مرّتين)[٥] ولم يتوقّف الخليل عند الإصلاح بل تجاوزه إلى الاختراع، فوضع للتّشديد رأس شين صغيرة بغير نقط هكذا (س) ووضع للسّكون دائرة صغيرة، ووضع للهمزة رأس عين هكذا (ع) وذلك لقرب الهمزة من العين في المخرج، ووضع لألف الوصل رأس صاد هكذا (ص) مع جزء من الدّال، فكان مجموع ما تمّ وضعه ثماني علامات:

---

٣ أبو عمر عثمان الدّانيّ، المحكم في نقط المصاحف، تح، محمّد حسن محمّد حسن إسماعيل، (بيروت، لبنان، مط، دار الكتب، ط١، ٢٠٠٤)، ص١٣ باختصار. وينظر، أبو الأسود الدّؤليّ ونشأة النّحو العربيّ، فتحي عبد الفتّاح الدّجنيّ، ص١٨٧. شوقي ضيف، المدارس النّحويّة، (مصر، مط، دار المعارف، ط١، ١٩٦٨)، ص١٦.

٤ هذا حديث تنبيه وليس حديث تحديد؛ لأنّه يوجد ما يشترك مع هذه الأصوات في عدد النّقط والمواقع، في مثل اشتراك الجيم مع الباء، والخاء مع النّون، والشّين مع الثّاء. ينظر، نفسه.

٥ ينظر، عبد العال سالم مكرم، القرآن الكريم وأثره في الدّراسات النّحويّة، (مصر، مط، دار المعارف، ط١، ١٩٦٥)، ص٢٦٦.

(الفتحة، والكسرة، والضّمّة، والسّكون، والشّدّة، والهمزة، والصّلة، والمدّ)[6] وبعمل الخليل تمّت عمليّة الإصلاح والتّجديد[7] ومازلنا على ما عمله مع تصحيف لما جاء به. وكلّ هذه الجهود أسهمت في هندسة الدّرس اللّغويّ العربيّ بمراحله المتلاحقة نطقًا ورسما وكتابة وشكلا؛ ممّا يبيّن أهمّية النّطق السّليم وأثره في تحديد الدّلالات القرآنيّة لأساليب سور كتاب الله العزيز.

ومن الجهود التّي أثرت الدّرس الصّوتيّ عند الخليل ترتيبه لمعجمه كتاب العين ترتيبًا صوتيًّا تصاعديّا من حروف الحلق وصولا إلى الشّفتين، بعكس ترتيب المحدثين وهو ترتيب تنازليّ من الشّفتين إلى أقصى الحلق، كما أنّه فرّق بين الأصوات المتقاربة من حيث مخارجُها، ووزّع الأصوات على مواقعها باعتبار جريان الصّوت وتوقّفه[8]، وهو فرّق بين المصطلحات الآتية: (المبدأ، والمخرج، والمدرج، والحيّز) فكان المبدأ عنده هو الموضع الذي يبدأ فيه الصّوت بالتّجمّع والتّشكّل قبل أن يتّخذ مخرجا محدّدا ويتلوّن بصفة معيّنة، وكان المخرج هو انطلاق الصّوت من موضع تجمّع نفسه ليصبح مدركا سمعيّا، والمخرج استعمله الخليل مع المدرج وهو يقصد بهما موضع حدوث الصّوت بقوله: (اعلم أنّ الحروف الذّلقيّة والشّفويّة ستّة، هي: الرّاء، واللاّم، والنّون، تخرج من ذلق اللّسان والشّفتين، وهما (مدْرَجَتَا) هذه الأحرف السّتّة)[9] فالمخرج هو الموضع الذي يتحقّق فيه الصّوت الواحد في حال إفراده، وبهذا المفهوم للمحرج ينبغي أن يكون عدد المخارج في العربيّة تسعة وعشرين مخرجا، بحيث يكون لكلّ صامت محرجه المستقلّ الخاصّ به، ولكن صوامت العربيّة وما ذكروه لها من مخارج هو في حقيقته مدارج.

ويقصد الخليل بمصطلح المدرج كلّ موضع في الجهاز النّطقيّ تتحرّك منه مجموعة من الأصوات المتقاربة، والمدرج يعني بدء الصّوت الثّاني عند نقطة توقّف الصّوت الأوّل، ويتحقّق ذلك عند نطق الأصوات المتقاربة من بعضها والمتعاقبة في حدوثها، بحيث تتشكّل حلقات سلسلة

---

[6] ينظر، نفسه، ص ٢٦٦/٢٦٧.

[7] ينظر، مكّي درّار، الوظائف الصّوتيّة والدّلاليّة للصّوائت العربيّة، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة وهران، الجزائر، وينظر، مكّي درّار، الحروف العربيّة وتبدّلاتها الصّوتيّة، (سوريا، دمشق، مطبوعات اتّحاد الكتّاب العرب، ط١، ٢٠١٢).

[8] ينظر، الخليل بن أحمد الفراهيديّ، كتاب العين، تح، عبد الله درويش، (مط، المعاني، ط١، ١٩٦٧، ج١)، ص٥٤.

[9] الخليل بن أحمد الفراهيديّ، كتاب العين، ج، ص٦٥.

من الحلقات أقصاها خمس عند الخليل[١٠] ثمّ يتحدّد موضع حدوثها تحديدا عضويّا فيزيولوجيّا ويسمّى مَدْرَجًا؛ لأنّ الأصوات تنشأ فيه وتتدرّج منه، ويضاف إلى المصطلحات الثّلاثة السّابقة مصطلح الحيّز. ويقصد به موضع تجمّع عائلة صوتيّة واحدة فتنسب إليه، وذلك مثل الحروف الحلقيّة التّي تنسب إلى الحلق مع تفاوت بينها حسب تقسيمات الحلق الثّلاثيّة وهي: (أقصى الحلق، وسط الحلق، وأدنى الحلق) وهي تشكّل حلقات متسلسلة ومتتابعة، والحلق كلّه بتقسيماته الثّلاثيّة يسمّى حيّزا. وجاء سيبويه بعد الخليل الذي تناول الأصوات من حيث مخارجها بالوصف والتّحليل والتّوظيف، وحدّد المخارج والصّفات[١١] كما فرّق بين الأصوات المستحسنة والمستقبحة على ما ورد عند الخليل من قبل، وخصّص عدّة أبواب لمباحث صوتيّة وتلوينات صوتيّة تندرج ضمن خصوصيّات الأساليب القرآنيّة وجمالياتها لتحديد دلالاتها. وجاء بعد سيبويه المبرّد في كتابه (المقتضب) وابن جنيّ في كتابه (سرّ صناعة الإعراب) وكان من أكثر اللّغويّين وصفا، وحاول تقريب الجهاز النّطقيّ من الدّارس والتّمثيل له، وشبّهه بالنّاي بقوله: (والزّامر إذا وضع أنامله على خروق النّاي المنسوقة، وراوح بين عمله، تباينت الأصوات وتنوّعت؛ وذلك مثل الصّوت إذا انقطع في الحلق والفم باعتماد أعضاء نطق أخرى، تنتج أصواتا مختلفة. وكلّ هذا يشبه وتر العود؛ لأنّه كلّما حصر العازف عليه الصّوت في وتر معيّن ببعض أصابعه، كلّما تنوّعت الأصوات النّاتجة عن ذلك)[١٢] ومن بعد ابن جنّي ظهر ابن سينا الذي تحدّث في كتابه (رسالة في أسباب حدوث الحروف) عن الأصوات ودرسها فيزيولوجيّا وفيزيائيّا دراسة وصفية تشريحيّة، وتعاقبت الجهود بعده وصولا إلى المحدثين والمعاصرين ممّن شكّلت جهودهم لبنة في صناعة هندسة اللّغة.

وكانت لعلماء التّجويد إلى جانب المحدثين جهود تستحقّ التّنويه، ومنه كان التّركيز على هندسة الأساليب القرآنيّة من خلال التّلوينات الصّوتيّة التّي تعتري الكلمات أو الجمل لاستخلاص مكامن الدّلالة وجماليّة الأسلوب، ومن بينها الانسجام الصّوتيّ وفق قانونيّ المماثلة والمخالفة الصّوتيّة على مستوى الصّيغ الإفراديّة وتحوّلاتها الصّوتيّة والصّرفيّة من خلال الإشارة إلى الأصول

---

١٠ وهذا العدد يطابق عدد الحُزم الصّوتيّة عند المحدثين. ينظر، سعاد بسناسي، مكّي درّار، المقرّرات الصّوتيّة، ص٣٠.

١١ سيبويه، الكتاب، تح، عبد السّلام هارون، ج٤، ص٤٣١.

١٢ أبو الفتح عثمان بن جنيّ، سرّ صناعة الإعراب، تح، حسن هنداويّ، (دمشق، مط، دار القلم، ط٢، ١٩٩٣، ج١)، ص٦٤.

منها والعلل، وما يؤدّي إلى عدولها عن الأصل، وكذلك الابتداء والإعلال بأنواعه: (الإعلال بالقلب أو الإعلال بالنّقل أو الإعلال بالحذف) ، وكذلك ظاهرة الإبدال تشكيلاتها وتعليلات ذلك ودلالاته، وظاهرة الإدغام بحالاته وأنواعه، والحذف وأمثلته، والقلب خاصّة المكانيّ بتقديم أنواعه وأسباب حدوثه ودلالات ذلك، ودلالة صوائت العربيّة وأثرها في بعضها البعض، وغيرها من الظّواهر والتّلوينات الصّوتيّة الّتي يتّسع مقام الحديث عنها.

هندسة المستويات اللّسانيّة:

إنّ الحديث عن اللّغة ومستويات اللّغة رباعيّ التّقسيم، وذهب كثير من الدّارسين العرب المحدثين في تقسيمهم للمستويات إلى أربعة مع اختلافهم في ترتيبها وضبطها غالبا، وممّا هو متّفق عليه أنّ المستوى الأوّل هو الصّوتيّ الأساسيّ القاعديّ، والمستوى الثّاني الإفراديّ للصّيغ الصّرفيّة ومشتقّاتها، والمستوى الثّالث للجمل والتّراكيب، ويبقى الاختلاف حول المستوى الرّابع هناك من خصّة للدّلالة وهناك من خصّه للأساليب البلاغيّة، وهناك من أضاف المستوى المعجميّ أو التّداوليّ وغيرها من الإضافات، وإذا رجعنا إلى الآثار العربيّة فإنّ نقول إنّ (ما يتّفق فيها ومصادرها مع القائلين بعدد المستويات، وهي أربعة. ثمّ يختلفون من بعد ذلك. وخلاصة الاختلاف في ما بينهم حاصل في ما بعد المستوى الثّاني المسمّى التّركيب ثمّ في ما بعده المسمّى الدّلالة)[١٣] وممّا هو مستنبط من المصادر العربيّة ومصطلحاتها ومفاهيمها أنّ المستوى الأوّل للصّوت؛ لأنّه أساس كلّ عمليّة لغويّة، ويقوم صرح المستويات على التّنظيم الذّي يسمّى (هندسة المستويات)[١٤] كالآتي:

١/ المستوى الصّوتيّ: في الصّوت أربعة مجالات للبحث وهي: الموقعيّة المسمّاة مخرجا، ثمّ الصّفة، ومن بعدهما مقياس التّردّد أو الكثافة، وأخيرا ومن الأداء، فهذه أربعة وهي أساس حدوث الصّوت اللّغويّ الإنسانيّ ومنطلق كلّ بحث، ومرجعيّة كلّ باحث. وإذا اجتمعت هذه العناصر في بناء سمّيت وحدة صوتيّة أو مقطعا صوتيّا، وعنصراه الأساسيان صامت وصائت.

---

١٣ ينظر، مكّي درّار، هندسة المستويات اللّسانيّة من المصادر العربيّة، (إربد، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٢)، ص٢٠ وما بعدها.

١٤ ينظر، نفسه، ص ٣٠، بتصرّف.

٢/ المستوى الإفراديّ: إذا اجتمع للصّوت مكوّناته، وانظمّ إلى غيره كمقاطع تشكّلت من ذلك مفردة، وهي المستوى الثّاني المسمّى علم المفردات، ويسمّيه القدماء علم الصّرف أو التّصريف وله أربعة مجالات أيضا، وهي الصّيغة الحدثيّة الفعليّة، والذّاتيّة الاسميّة، والوصفيّة الاشتقاقيّة ثمّ الأداتيّة على اختلاف الآراء.

٣/ المستوى التّركيبيّ: إذا انضمّت المفردة إلى أختها تشكّلت الجملة العربيّة، ولها أربع تشكيلات وموضوعاتها الجملة الفعليّة، والاسميّة، والحرفيّة، والظّرفيّة وهذا بحسب بداياتها.

٤/ المستوى الأسلوبيّ: إذا انضمّت جملة إلى أخرى على اختلاف وتفاوت بين العلاقات، تشكّل المستوى الرّابع، وهو المستوى الأسلوبيّ الذي غلب على تسميته مفهوم البلاغة؛ بينما البلاغة جزء من الأسلوب. وفي مستوى الأسلوب أربعة مجالات مستقاة من مصادر العربيّة، وهي: الجهارة، والبراعة، والفصاحة والبلاغة، وفي كلّ مجال موضوعات، وتكون الدّلالة موجودة في جميع المستويات.

هندسة المستوى الصّوتيّ:

تقوم الأبنية اللّغويّة على الصّوت، ويبدأ تحليل كلّ خطاب على أساس مراعاة المستوى الصّوتيّ، ومنه كذلك تنطلق جميع المستويات اللّسانيّة، وذلك ما يتطلّب من الدّارسين معرفة بمكوّنات الصّوت اللّغويّ، وموقعيّات الصّوامت والصّوائت وصفات كلّ منهما، ووظائف الأصوات وتوظيفها وترتيبها وعلاقاتها، وتفريعات الصّوت اللّغويّ التي يقوم من خلالها كلّ عنصر على مراعاة قياس الزّمن والكثافة، وتكتمل بذلك الصّورة الهندسيّة الرّباعيّة للمستويات اللّسانيّة ولكلّ مستوى لوحده.

والحديث عن المكوّنات الصّوتيّة يتطلّب معرفة الهندسة الصّوتيّة للّغة، والتّي تقوم على أربعة مجالات، وهي: المجال الأوّل في الموقعيّات الفيزيولوجيّة (المخارج) بموضوعاتها المتنوعة، والمجال الثّاني في الصّفات النّفَسيّة الفيزيائيّة، وتتمثّل في الأساسيّة والثّانوية والفارقة التّمييزيّة، والمجال الثّالث في الزمن ونماذجه القياسيّة من الصّوامت والصّوائت، والمجال الرّابع المختصّ بالكثافة الصّوتيّة التّي تركّز على الوحدات الصّوتيّة والكتابة الصّوتيّة ودلالات الصّوامت والصّوائت، وتأثير كلّ هذا في

المستوى الإفراديّ والتّركيبيّ وصولاً إلى المستوى الأسلوبيّ ودلالات كلّ مستوى وفق ما يؤدّيه من جماليّات، ويكون التّركيز على الأساليب القرآنيّة من ذلك كلّه.

الظّواهر الصّوتيّة وأثرها في الأساليب القرآنيّة:

١/ قانون المماثلة: تهدف اللّغة العربيّة إلى تحقيق الاقتصاد في الجهد والانسجام في النّطق، وهي بذلك تبتعد غالبا عن التّنافر الصّوتيّ من خلال الالتزام ببعض القوانين التّي تحقّق الانسجام الصّوتيّ؛ لأنّ الأصوات تتأثّر ببعضها البعض في الصّيغة الإفراديّة الواحدة وفي الجملة بين مجموعة من الصّيغ التي تربطها أدوات، وقد تطرّق إبراهيم أنيس[١٥] إلى علاقة التّأثّر والتّأثير التّي تهدف إلى المماثلة أو المشابهة بينها ليزداد مع مجاورتها قربها في الصّفات أو المخارج؛ ممّا يسمّى انسجاما صوتيّا. ولا تتحقّق عمليّة التّأثّر والتّأثير بين الأصوات إلاّ إذا تماثل الصّوتان من حيث المخرج أو تقاربا، فيؤثّر أحدهما في الآخر وفق ما يتّصف به من صفات، ويكون هذا التّماثل والتّقارب بين الصّوامت والصّوائت، وتكون بذلك المماثلة تعديل تكيفيّ للصّوت، ويكون (الهدف من المماثلة الصّوتيّة هو تعاون أعضاء النّطق في خلق نوع من الانسجام الصّوتيّ في أثناء النّطق، فلا يكون هناك صوت شاذّ عن صوت آخر، ولا حركة مناقضة لحركة أخرى، فيؤدّي ذلك إلى نوع من التّوازن والتّوافق، فييسّر عمليّة النّطق، ويقتصد في الجهد العضليّ الذي يبذله الإنسان في أثناء النّطق)[١٦] وقد تناول سيبويه موضوع المماثلة في حديثه عن الإدغام، وكذلك ابن جنّي وغيرهم ممّن جاؤوا بعدهم، والتّماثل تلوين صوتيّ له أثره في توجيه الدّلالة والنّطق وهو تمازج الأصوات وتداخلها في بعضها، ويحدث ذلك عندما يتّحد صامتان متجاوران في المخرج والصّفة، ويحصل ذلك إذا تكرّر الصّامت نفسه مرّتين.

ولكي يتحقّق الإدغام يشترط تجاور الصّوتين المتماثلين في وسط الصّيغة أو نهايتها، وسكون أوّلهما غير المسبوق بساكن، ومن أمثلة التّماثل قوله تعالى: ﴿وَلاَ تَتَّبِعَانِ سَبِيلَ الَّذِينَ لاَ

---

١٥ ينظر، إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغويّة، (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط٤، ١٩٧١)، ص١٧٩.

١٦ فدوى محمّد حسّان، أثر الانسجام الصّوتيّ في البنية اللّغويّة في القرآن الكريم، (إربد، الأردن، عالم الكتب الحديث، ٢٠١١)، ص ٦٨.

يَعْلَمُونَ﴾[17] في هذه الآية القرآنيّة تكرّر صوت الرّاء في بداية الصّيغة الحدثيّة ولم تدغما في بعضهما البعض، وهذا يوضّح علاقة التّماثل بالإدغام؛ فليس كلّ تماثل إدغام، وكلّ إدغام تماثل، وهذا ما يرجعنا للتّقسيمات السّتّة للإدغام عند القدامى وعلى رأسهم سيبويه، وتتمثّل في: الإدغام الحسن، والإدغام الجائز ويجوز فيه الإدغام والإظهار، وحسن البيان، وإدغام ما يبدل استثقالا كما في تجاور الحروف الحلقيّة مثلا صوت الحاء والعين فتدغم الحاء في العين ويتمّ إظهار العين في النّطق، وكذلك الإدغام النّاقص وكلّ نوع يهدف إلى التّخفيف والاقتصاد في الجهد، وأنّ تكرار الصّوت متعب دون جدوى، أمّا إن كان في تكرار الصّوت منفعة صوتيّة أو دلاليّة فإنّه لا يدغم، في مثل صيغة (غضّ) التّي جاءت بالإظهار في قوله تعالى: ﴿وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ وَاغْضُضْ مِنْ صَوْتِكَ﴾[18] وهذا لتحقيق التّوازن والانسجام الصّوتيّ، ويمكن موازنة الصّيغة مدغمة ومن غير إدغام لتذوّق أيّهما أحسن نطقا وأوقع سمعا، وتلك من جماليّات الأساليب القرآنيّة التي تراعي الدّلالة من خلال التّلوينات الصّوتيّة الأبلغ كلّ في موضعه المناسب.

وقسّم المحدثون التّماثل إلى قسمين، تماثل تقدّميّ وتماثل رجعيّ، وذلك بحسب مواقع الأصوات من بعضها البعض، فالتّأثّر الرّجعيّ هو ما يتأثّر فيه الصّوت الأوّل بالثّاني وهذا النّوع هو الأكثر شيوعًا في العربيّة وهو إدغام ناقص، كما في قوله تعالى: ﴿لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدَيَّ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ﴾[19] حيث أدغمت الطّاء في التّاء لتأثّرها بها من صيغة (بسطت) ورغم هذا التّأثّر فقد حافظت الطّاء على إطباقها.

كما نشير إلى أنّ مصطلح (إدغام ناقص) يختصّ عند القرّاء بظاهرة الغنّة التي تظهر مع أصوات عند إدغامها وتختفي مع أخرى، وذلك في المتقاربات التي جمعوها في عبارة (يرملون) فمن هذه الأصوات من تخفى غنّتها عند إدغامها في ما يقاربها، في مثل (من ربّهم) فنسمعها هكذا (مِرَّبِّهِمْ) وقد غابت النّون تماما، ومنها من تحافظ على غنّتها في مثل (مَنْ يَعْمَلْ) نسمعها هكذا (مَيَّعْمَلْ)

---

[17] سورة يونس، الآية ٩٨.

[18] سورة لقمان، الآية ١٩.

[19] سورة المائدة، الآية ٢٨.

ونشتمُّ غنّة النّون فيها، والأصوات التي تحافظ على غنّتها جمعت في عبارة (ينمو) ويسمّى إدغام هذه الأصوات إدغاما ناقصا، والقصد من ذلك أنّ الصّوت المدغم في المدغم فيه لم يغب كليّا.

ونشير كذلك إلى المماثلة بين الحركات خاصّة في المفردة الواحدة، كما في قراءة ابن عامر، وعاصم، وحمزة، والكسائيّ في قوله تعالى: ﴿وَإِنْ تَصْبِرُواْ وَتَتَّقُواْ لاَ يَضُرُّكُمْ﴾[٢٠] وذلك بضمّ الرّاء، ومثلها تمامًا قراءة الحسن، وأبي السّمال في قوله تعالى: ﴿وَلاَ تَمُنُّ تَسْتَكْثِرُ﴾[٢١] (بضمّ النّون وتشديدها، حيث موثلت حركة الرّاء لحركة الضّاد قبلها في الأولى، وموثلت حركة النّون لحركة الميم قبلها في الثّانية. والفعلان كلاهما من الثّلاثيّ المضعّف، وهما مجزومان؛ الأوّل جواب الشّرط، والثّاني مجزوم بلا النّاهية. والمضعّف عند الجزم يحرّك آخره بالفتح في الأغلب الأعمّ بالفتحة، للتّخلّص من ثقل التقاء السّاكنين ... وفرارًا من تشكّل مقطع طويل مزدوج الانغلاق...)[٢٢] وفي المقاطع اللّغويّة مزدوجة الانغلاق ثقل صوتيّ خاصّة لفي الصّيغ التّي يكون ما قبل آخر ساكن ونقف عليها بالسّكون، وهذه المقاطع أقلّ شيوعا وتكرارا مقارنة بالمقاطع الأخرى خاصّة القصيرة المفتوحة والقصيرة المغلقة والمتوسّطة المفتوحة والمتوسّطة المغلقة.

الممتنعات الصّوتيّة:

ينقسم الإدغام بحسب مراعاة التّقارب في الانفصال بين الصّوامت إلى أقسام، وهي: صوامت لا تدغم في مقاربها، ولا يدغم فيها مقاربها وهي الهمزة وحروف المدّ، وصوامت لا تدغم في مقاربها، ويدغم مقاربها فيها، وذلك لما لها من الفضائل الصّوتيّة والجماليّات الأسلوبيّة وهي (الفاء، الميم، الياء، الواو) وأضاف إليها ابن الحاجب (الضّاد، الشّين، والرّاء) فالشّين لا تدغم في الجيم حفاظا على جماليّة صفة التّفشّي في صوت الشّين، بينما تدغم الجيم في الشّين، ويوجد قسم ثالث من أقسام الإدغام والمسمّى بإدغام المجموعات كالنّطعيّة (ط، د، ت) في الأسليّة (س، ص، ز) واللّثويّة (ظ، ث، ذ) في الصّفيريّة والأسنانيّة في النّطعيّة.

---

[٢٠] سورة آل عمران، الآية ١٢٠.

[٢١] سورة المدثّر، الآية ٠٦.

[٢٢] فوزي حسن الشّايب، قراءات وأصوات، (إربد، الأردن، عالم الكتب الحديث ، ٢٠١٢)، ص٤١ باختصار.

التّجانس الصّوتيّ:

التّجانس هو ما يقصد به القدامى الإبدال، وهناك من يسمّيه تقاربا صوتيّا. والإبدال نوعان لغويّ وصرفيّ، ويكون الصّرفيّ في صوامت معيّنة، وصوامت الإبدال الصّرفيّ متباينة من حيث العدد بين الدّارسين، وتتمثّل في حروف العلّة؛ لأنّها أكثر الأصوات دورانا في اللّسان العربيّ، ومن أخفّها لاتّساع مخرجها لما فيها من مدّ ولين مجتمعة في عبارة (طويت دائما)[٢٣] وكذلك جمعت في عبارة (هدأت موطيا)[٢٤] وهذه الصّور جميعها تندرج تحت مفهوم التّجانس الصّرفيّ وموادّه، أمّا التّجانس الصّوتيّ فهو غير هذا. وكان مفهوم التّماثل كما وضّحناه هو اتّحاد صامتين (متماثلين متجاورين) في المخرج والصّفة معا، أمّا التّجانس فهو الإبدال وهو نصف التّماثل؛ لأنّه يعني اتّحاد صوتين متجاورين إمّا في المخرج أو الصّفة، ومن هنا يظهر الفرق بين التّجانس الصّوتيّ والتّجانس الصّرفيّ؛ فيكون الصّوتيّ في قوانين محدودة والصّرفيّ في موادّ معلومة، وعلاقتهما تنحصر في بعض الأوزان تتقدّمها صيغة (افتعل) وتعليلها صوتيّ، كما في (اضطرب) التّي أصلها (ضرب) وبالزّيادة تصبح (اضترب) حيث أبدلت التّاء المزيدة طاء مع أنّ صوت الطّاء ليس من حروف الزّيادة المعلومة، وحدث الإبدال بسبب تنافر صوت التّاء النّطعيّة المهموسة الشّديدة الواجبة التّرقيق بعد صوت الضّاد المستطيلة المجهورة الرّخوة المطبقة المستعلية الواجبة التّفخيم؛ وكان التّنافر الصّوتيّ بين صفتيّ الاستعلاء والاستفال، وكان صوت الطّاء هو البديل الذي يقرّب بين الصّوتين المتنافرين (الضّاد والتّاء) وكان يشترط في الصّوت البديل أن يناسب من حيث مخرجه التّاء ومن حيث صفته الضّاد، وبهذه العمليّة التّجانسيّة الإبداليّة تحقّقت جماليّة الإبدال الصّوتيّ، وتحقّق الانسجام المطلوب والتّناسق بين الصّوتين.

---

[٢٣] ينظر، محمّد بن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح، محمّد كامل بركات، (القاهرة، مصر، دار الفكر، ط١، ١٩٦٧)، ص ٣٠٠.

[٢٤] ينظر، محمّد بن محي الدّين عبد الحميد، أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، تح، محي الدّين عبد الحميد، (القاهرة، مط، دار الفكر، ط٦، ١٩٧٤، ج٤)، ص ٣٧٠.

٢/ قانون المخالفة:

المخالفة تنتج لتحقيق الاقتصاد في الجهد كباقي التّلوينات الصّوتيّة وتراعي قانون الجهد الأقلّ والنّطق الأسهل، وتتحقّق المخالفة بين الصّوامت لتقليل ثقل الأصوات المتتابعة المتماثلة أو المتجانسة، ويكون ذلك عن طريق الحذف أو الزّيادة أو الاكتفاء بأحد المتماثلين أو بترك فواصل بينهما لتفادي الثّقل، ولا يمكن التّمثيل لكلّ م سبق من عناوين بتفصيل في هذا البحث؛ لأنّ كلّ عنوان يقتضي عرضا مبسّطا وشواهد كثيرة ومتنوّعة، ومن أمثلة المخالفة سلبًا بالحذف قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ ءَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ﴾[٢٥] فهناك من قرأ (أَنَذَرْتَهُمْ) بهمزة واحدة مع حذف همزة الاستفهام ومنهم ابن محيصن، حيث خالف بين الهمزتين بحذف الأولى لثقل تتابعهما، ومعلوم أنّ صوت الهمزة من أعمق الأصوات مخرجا، وهي وقفة حنجريّة ومن أثقل الأصوات وأصعبها نطقًا[٢٦] لذا يتمّ التّعامل معها بالحذف أو التّسهيل أو التّخفيف، وتكمن الصّعوبة في نطق صوت الهمزة أنّه حين النّطق بها يتوقّف النّفس والصّوت، وفي توقّف كلّ منهما تفكير وتدبير في النّطق الآتي عند إرسالها، ويظهر أنّ وظيفتها محصورة في تقوية الصّيغة بدرجة واحدة، وطلب أكثر من هذا ينعكس عليها سلبًا.

الخاتمة:

إنّ الحديث عن الجماليّات من المواضيع المتشعّبة والدّقيقة خاصّة حينما ترتبط بالأساليب القرآنيّة ودلالاتها، وكانت منّا في هذا البحث إشارة إلى بعض التّلوينات الصّوتيّة التّي تؤثّر على دلالات الأساليب من خلال تحوّلات المفردات داخل سياق محدّد، وتنتاب الصّيغ الإفراديّة مؤثّرات صوتيّة قد تكون في الصّوامت أو الصّوائت أو هما معًا؛ وذلك ما يتّضح جليّا من خلال التّماثل والإدغام، والتّجانس والإبدال، والمخالفة، وتخفيف الهمز، والإمالة والقلب والإعلال وغيرها من التّلوينات الصّوتيّة فوق المقطعيّة، وما ينتج عنها من جماليّات دلاليّة وأسلوبيّة.

---

[٢٥] سورة البقرة، الآية ٠٦.

[٢٦] ينظر، سعاد بسناسي، مكّي درّار، (صوتيّات التّصريف بين التّوصيف والتّوظيف، الجزائر، دار أمّ الكتاب، ط١، ٢٠١٥)، ص ١١٩. وينظر، سعاد بسناسي، دراسة لسانيّة للمباني الإفراديّة في حكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق لمحمّد بن إبراهيم، (دار أمّ الكتاب، منشورات مخبر اللّهجات ومعالجة الكلام، ط١، جامعة وهران١،) ص٤٦ وما بعدها.

المصادر والمراجع

١. سعاد بسناسي، مكّي درّار، المقرّرات الصّوتيّة في البرامج الوزاريّة للجامعة الجزائريّة، (الجزائر، دار أمّ الكتاب، ط٣ مزيدة ومنقّحة، ٢٠١٣).

٢. أبو عمر عثمان الدّانيّ، المحكم في نقط المصاحف، تح، محمّد حسن محمّد حسن إسماعيل، (بيروت، لبنان، مط، دار الكتب، ط١، ٢٠٠٤).

٣. أبو الأسود الدّؤليّ ونشأة النّحو العربيّ، فتحي عبد الفتّاح الدّجنيّ، ص١٨٧. شوقي ضيف، المدارس النّحويّة، (مصر، مط، دار المعارف، ط١، ١٩٦٨)

٤. ينظر، عبد العال سالم مكرم، القرآن الكريم وأثره في الدّراسات النّحويّة، (مصر، مط، دار المعارف، ط١، ١٩٦٥).

٥. مكّي درّار، الوظائف الصّوتيّة والدّلاليّة للصّوائت العربيّة، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة وهران، الجزائر.

٦. مكّي درّار، الحروف العربيّة وتبدّلاتها الصّوتيّة، (سوريا، دمشق، مطبوعات اتّحاد الكتّاب العرب، ط١، ٢٠١٢).

٧. ينظر، الخليل بن أحمد الفراهيديّ، كتاب العين، تح، عبد الله درويش، (مط، المعاني، ط١، ١٩٦٧، ج١).

٨. سيبويه، الكتاب، تح، عبد السّلام هارون.

٩. أبو الفتح عثمان بن جنيّ، سرّ صناعة الإعراب، تح، حسن هنداويّ، (دمشق، مط، دار القلم، ط٢، ١٩٩٣، ج١).

١٠. ينظر، مكّي درّار، هندسة المستويات اللّسانيّة من المصادر العربيّة، (إربد، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٢).

١١. إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغويّة، (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط٤، ١٩٧١)

١٢. فدوى محمّد حسّان، أثر الانسجام الصّوتيّ في البنية اللّغويّة في القرآن الكريم، (إربد، الأردن، عالم الكتب الحديث، ٢٠١١).

١٣. فوزي حسن الشّايب، قراءات وأصوات، (إربد، الأردن، عالم الكتب الحديث ، ٢٠١٢).

١٤. محمّد بن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح، محمّد كامل بركات، (القاهرة، مصر، دار الفكر، ط١، ١٩٦٧).

١٥. محمّد بن محي الدّين عبد الحميد، أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، تح، محي الدّين عبد الحميد، (القاهرة، مط، دار الفكر، ط٦، ١٩٧٤، ج٤).

١٦. سعاد بسناسي، مكّي درّار، (صوتيّات التّصريف بين التّوصيف والتّوظيف، الجزائر، دار أمّ الكتاب، ط١، ٢٠١٥).

سعاد بسناسي، دراسة لسانيّة للمباني الإفراديّة في حكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق لمحمّد بن إبراهيم، (دار أمّ الكتاب، منشورات مخبر اللّهجات ومعالجة الكلام، ط١، جامعة وهران١)

القيم الجمالية في أدعية القرآن

FATIMA SIDDIK[١]

الملخص

قد جاء القرآن الكريم بأوامر بعبادات عظيمة منها الدعاء، فالدعاء رمز الخضوع والتعبد، والناظر في القرآن الكريم يرى أن القرآن تناول الدعاء من ناحية الأمر به، كذلك علمنا كيف ندعو من خلال ما ساقه من أدعية على ألسنة الأنبياء وعباده الصالحين أو وجه الأمر بصريحه بلفظ "قل".

والدعاء في الحقيقة له بعدان مهمان:

الأول: كونه معبرا عن حالة الخضوع، والثاني: أنه معبر عن تطلعات الإنسان وما يأمل من الوصول إليه. وفي إطار البعد الثاني فإن أدعية القرآن تحمل في داخلها قيماً جمالية تعلم الإنسان أن يدعو بها، وأن يوجه حياته وفقها. ولهذا أردنا البحث في القيم الجمالية لهذه الأدعية بعد جمعها وقراءتها وتحليلها من حال الداعي وأسلوبه لإظهار ما تحمل في طياتها من أسرار وقيم جمالية. وسؤال

١ طالبة دكتوراه في قسم التفسير في جامعة نجم الدين أربكان / Necmettin Erbakan Üniversitesi، -sid dik00fatma@gmail.com

البحث الأساسي قائم على معرفة النظرة الجمالية التي حوتها أدعية القرآن، وكيف انعكست مثل هذه القيم الجمالية على الفكر والحضارة الإسلامية.

ثمة أسئلة مهمة للبحث وسنحاول البحث عنها، وكما أن للبحث أهداف أخرى محاولا الإجابة عن التساؤلين الآتيين

١. ما العلاقة بين هذه القيم الجمالية وبين النفس البشرية، بتعبير آخر كيف نفهم الجمال في أدعية القرآن من منظور نفسي.

٢. كيف قاربت التفاسير هذه المسألة.

ومن طرف آخر فإن لأدعية القرآن أهمية كبرى في مجيئها ضمن آيات القرآن الذي حوى الإرشادات الرئيسية لحياة الإنسان، وتنوعت تلك الأدعية في أهداف ومقاصد شتى وقد جاء في بعضها وعد الله بالإجابة، وذلك دليل جلي على أهمية تلك الدعوات؛ كقوله " قَالَ رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحا تَرۡضَىٰهُ وَأَصۡلِحۡ لِي فِي ذُرِّيَّتِيٓۖ إِنِّي تُبۡتُ إِلَيۡكَ وَإِنِّي مِنَ ٱلۡمُسۡلِمِين١٥ أُوْلَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ نَتَقَبَّلُ عَنۡهُمۡ أَحۡسَنَ مَا عَمِلُواْ وَنَتَجَاوَزُ عَن سَيِّـَٔاتِهِمۡ فِيٓ أَصۡحَٰبِ ٱلۡجَنَّةِۖ وَعۡدَ ٱلصِّدۡقِ ٱلَّذِي كَانُواْ يُوعَدُونَ"[٢] وأيضا "فأثابهم الله بما قالوا"[٣]

المدخل

لو نظرنا إلى أدعية القرآن نجد تنوعها حسب محتواها، وقد قسم ابن القيم الجوزية في كتابه *زاد المعاد* حينما صنف الدعاء إلى قسمين: دعاء ثناء ودعاء مسألة. وهناك أدعية الكفار يوم القيامة لم ندخلها ضمن التصنيف كون وقوعها خارج الحياة وهي في ذاتها لا تعبر إلا عن اعتراف بالعبودية لله تعالى؛ لذلك أخرجناها من إطار البحث، وحاولنا تقسيم الأدعية حسب القيمة الجمالية التي تحملها والمقصد الذي ترمي إليه، نرى أنه يمكننا تصنيفها الشكل كالآتي

---

٢ الأحقاف ١٨/٤٦

٣ آل عمران ٤/ ٨٥

المقصد الأول: الأدعية المتمثلة بصفة العبودية لله ومعرفته به

١. المدح متمثلا بالحمد والثناء

نلاحظ أن أكثر الأدعية القرآنية حوت أكثرها ثناء على الله عز وجل أو تقريرا لعظمته، وذكر صفاته الحميدة، حيث تتجلى هذه القيمة في أكثر من آية التي ابتدأت بالحمد، و ويتجلى هذا في سورة الفاتحة، كما يتجلى هذا في مجيء هذه الأدعية بعد لفظ (رب، ربنا)، وكذلك نلاحظ أن هذه الآيات تؤكد أحياناً بحرف التوكيد ''إنك''، إقراراً بصفات الرب والثناء عليه بما هو أهله، وقد بين ابن القيم أن الثناء أفضل من الدعاء وأضاف أن جمال الله عز وجل له أربع مراتب وهي: جمال الذات، وجمال الصفات، وجمال الأفعال، وجمال الأسماء؛ فأسماؤه كلها حسنى وصفاته كلها صفات كمال وأفعاله كلها حكمة ومصلحة وعدل ورحمة وأما جمال الذات وما هو عليه فأمر لا يدركه سواه ولا يعلمه غيره وليس عند المخلوقين منه إلا تعريفات تعرف بها إلى من أكرمه من عباده فإن ذلك الجمال مصون عن الأغيار محجوب بستر الرداء والإزار كما قال رسوله فيما يحكى عنه الكبرياء ردائي والعظمة إزاري،[٤] وفي هذا الإطار نرى التكامل بين الآيات التي تجمع بين الدعاء وبين الثناء على الله في تعليم للعبد لهذه القيمة الجمالية وإقرار من العبد بعبوديته لله عز وجل[٥]، نرى هذا في مجموع هذه الأدعية القرآنية:

''رَبَّنَآ إِنَّكَ تَعۡلَمُ مَا نُخۡفِي وَمَا نُعۡلِنُۗ وَمَا يَخۡفَىٰ عَلَى ٱللَّهِ مِن شَيۡءٖ فِي ٱلۡأَرۡضِ وَلَا فِي ٱلسَّمَآءِ''[٦]

«رَبَّنَآ إِنَّكَ رَءُوفٞ رَّحِيمٌ»[٧]

---

٤ ابن قيم، محمد بن أبي بكر بن أيوب بن سعد شمس الدين ابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ)، *الفوائد*، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٣٩٣ هـ – ١٩٧٣م، ١٨٢.

٥ ابن قيم، *زاد المعاد في هدي خير العباد*، مؤسسة الرسالة، بيروت – مكتبة المنار الإسلامية، الكويت، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م، I ١٩٨.

٦ إبراهيم ١٤/ ٣٨

٧ الحشر ٥٩/ ١٠

«رَبَّنَآ إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ»[8]

«رَبَّنَآ إِنَّكَ جَامِعُ ٱلنَّاسِ لِيَوۡمٖ لَّا رَيۡبَ فِيهِۚ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُخۡلِفُ ٱلۡمِيعَادَ ٩»[9]

«رَبَّنَآ إِنَّكَ مَن تُدۡخِلِ ٱلنَّارَ فَقَدۡ أَخۡزَيۡتَهُۥۖ وَمَا لِلظَّٰلِمِينَ مِنۡ أَنصَارٖ»[10]

«رَبَّنَا وَسِعۡتَ كُلَّ شَيۡءٖ رَّحۡمَةٗ وَعِلۡمٗا فَٱغۡفِرۡ لِلَّذِينَ تَابُواْ وَٱتَّبَعُواْ سَبِيلَكَ وَقِهِمۡ عَذَابَ ٱلۡجَحِيمِ»[11]

أما آيات الحمد فهي تزيد عن ٢٥ آية وهي في ذاتها دعاء، إذ أن أول آية في القرآن بدأت بالحمد في سورة الفاتحة «ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِ رَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ»[12] «ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِ ٱلَّذِي خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ وَجَعَلَ ٱلظُّلُمَٰتِ وَٱلنُّورَۖ »[13] «وَقَالُواْ ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِ ٱلَّذِي هَدَىٰنَا لِهَٰذَا وَمَا كُنَّا لِنَهۡتَدِيَ لَوۡلَآ أَنۡ هَدَىٰنَا ٱللَّهُۖ»[14] «دَعۡوَىٰهُمۡ فِيهَا سُبۡحَٰنَكَ ٱللَّهُمَّ ..... وَءَاخِرُ دَعۡوَىٰهُمۡ أَنِ ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِ رَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ»[15] «ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِ ٱلَّذِي وَهَبَ لِي عَلَى ٱلۡكِبَرِ إِسۡمَٰعِيلَ وَإِسۡحَٰقَۚ إِنَّ رَبِّي لَسَمِيعُ ٱلدُّعَآءِ»[16] «وَقُلِ ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِ ٱلَّذِي لَمۡ يَتَّخِذۡ وَلَدٗا وَلَمۡ يَكُن لَّهُۥ شَرِيكٞ فِي ٱلۡمُلۡكِ وَلَمۡ يَكُن لَّهُۥ وَلِيّٞ مِّنَ ٱلذُّلِّۖ وَكَبِّرۡهُ تَكۡبِيرَۢا»[17] «ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِ ٱلَّذِيٓ أَنزَلَ عَلَىٰ عَبۡدِهِ ٱلۡكِتَٰبَ وَلَمۡ يَجۡعَل لَّهُۥ عِوَجَاۜ»[18] «ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِ ٱلَّذِي نَجَّىٰنَا مِنَ ٱلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ»[19]

---

٨ غافر ٤٠/ ٨

٩ آل عمران ٣/ ٩

١٠ آل عمران ٣/ ١٩٢

١١ غافر ٤٠/ ٧

١٢ الفاتحة ١/ ١

١٣ الأنعام ٦/ ١

١٤ الأعراف ٩/ ٤٣

١٥ يونس ١٠/ ١٠

١٦ إبراهيم ١٤/ ٣٩

١٧ الإسراء ١٧/ ١١١

١٨ الكهف ١٨/ ١

١٩ المؤمنون ٢٣/ ٢٨

هذه أمثلة من الآيات التي جاءت بالمدح والثناء على الله عز وجل، ومن المعلوم أن الإسلام حث على المدح بشروط معينة، حيث جاءت بعض الأحاديث التي تمدح بعض الشخصيات كقول النبي (نعم الرجل لو كان يقوم بالليل)[٢٠]، أو في قوله لأبي موسى الأشعري: «لو رأيتني وأنا أستمع لقراءتك البارحة»، وكذلك جاءت في بعض الآيات مدح الله عز وجل لبعض الأنبياء والصالحين، يقول الرازي أن الله عز وجل مدح عباده المتقين لتفكرهم بالأدلة ومن ثم الاستدلال من هذه الأدلة على وجوده فالإيمان به، وإن تحصيل ذلك فيه مشقة فيكون سببا لاستحقاقهم المدح والثناء،[٢١] فتطمئن نفوسهم ويزداد إيمانهم وثقتهم بالله عز وجل، وكأن الله عز وجل يعلمنا أن نمدحه لأنه المستحق للثناء وقد روى عَنْ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ مَسْعُودٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «لَيْسَ أَحَدٌ أَحَبَّ إِلَيْهِ الْمَدْحُ مِنَ اللَّهِ تَعَالَى، وَمِنْ أَجْلِ ذَلِكَ مَدَحَ نَفْسَهُ...»[٢٢]، وقد قال الزمخشري أن الحمد والمدح أخوان، وهو الثناء والنداء على الجميل من نعمة وغيرها. تقول: حمدت الرجل على إنعامه، وحمدته على حسبه وشجاعته.[٢٣]

وأثر هذه القيمة الجمالية على نفس الممدوح أن تحثه على الاستزادة والارتقاء في صفاته الحميدة، وكذلك في سمعته بين الناس[٢٤]، يقول الغزالي إن المدح يتلذذ القلب به ويشعر نفس الممدوح بكمالها، ويؤدي ذلك إلى الاطمئنان والثقة إن صدر ذلك المدح من ذي بصيرة لا يتكلم إلا بحق.[٢٥]

---

٢٠ صحيح البخاري، ١٠٧٠

٢١ الرازي، أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين التيمي الرازي الملقب بفخر الدين الرازي خطيب الري (ت ٦٠٦هـ)، *مفاتيح الغيب*، دار إحياء التراث العربي –بيروت، ١٤٢٠ هـ/ ١٩٩٩م، II، ٢٧٣.

٢٢ صحيح البخاري، ٤٣٥٨

٢٣ الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري جار الله (ت ٥٣٨هـ)، *الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل*، دار الكتاب العربي– بيروت، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م، I، ٨.

٢٤ محمد صديق، أساليب التحفيز التربوية في السنة النبوية (بيروت: دار النوادر، ٢٠١٨)، ١٤٣

٢٥ الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد الغزالي الطوسي (ت ٥٠٥ هـ)، *إحياء علوم الدين*، دار المعرفة – بيروت، (...)، III، ٢٨٦.

وإن المدح من الأخلاق المحمودة التي دعا إليها الإسلام، ورَسُول الله صلى الله عَلَيْهِ وَسلم قال فِي الثَّنَاء الْحسن (ذَلِك عَاجل بشرى الْمُؤمن).[26]

٢. طلب الثبات والقوة (الاستعانة) في هواجس الخوف

« رَبَّنَآ أَفۡرِغۡ عَلَيۡنَا صَبۡرٗا وَثَبِّتۡ أَقۡدَامَنَا وَٱنصُرۡنَا عَلَى ٱلۡقَوۡمِ ٱلۡكَٰفِرِينَ»[27]

«رَبَّنَا لَا تُزِغۡ قُلُوبَنَا بَعۡدَ إِذۡ هَدَيۡتَنَا وَهَبۡ لَنَا مِن لَّدُنكَ رَحۡمَةًۚ إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡوَهَّابُ»[28]

«وَقُل رَّبِّ أَدۡخِلۡنِي مُدۡخَلَ صِدۡقٖ وَأَخۡرِجۡنِي مُخۡرَجَ صِدۡقٖ وَٱجۡعَل لِّي مِن لَّدُنكَ سُلۡطَٰنٗا نَّصِيرٗا»[29]

«وَقُل رَّبِّ أَنزِلۡنِي مُنزَلٗا مُّبَارَكٗا وَأَنتَ خَيۡرُ ٱلۡمُنزِلِينَ»[30]

ففي هذه الآيات يرشد الله عز وجل في هذه الأدعية الإنسان في حالة أراد أن يبدأ مرحلة جديدة، أو أراد أن يخطو خطوة للمستقبل وهذا مما يدعوه إلى الاضطراب فلأجل أن تطمئن نفسه ويتثبت في المرحلة التي سيخطوها علم الإنسان أن يطلب العون من الله؛ ليزداد ثباتا وإيمانا فترتاح نفسه ويطمئن قلبه وتقر عينه.

٣. طلب الأمان مع طلب نعيم الدنيا (الرفاهية)

"وَإِذۡ قَالَ إِبۡرَٰهِـۧمُ رَبِّ ٱجۡعَلۡ هَٰذَا بَلَدًا ءَامِنٗا وَٱرۡزُقۡ أَهۡلَهُۥ مِنَ ٱلثَّمَرَٰتِ مَنۡ ءَامَنَ مِنۡهُم بِٱللَّهِ وَٱلۡيَوۡمِ ٱلۡأٓخِرِۚ "[31]

---

٢٦ صحيح مسلم، ٢٦٤٢

٢٧ آل عمران ٣/ ١٤٧

٢٨ آل عمران ٣/ ٨

٢٩ الإسراء ١٧ / ٨٠

٣٠ المؤمنون ٢٣/ ٢٩

٣١ البقرة ٢/ ١٢٦

«رَبِّ ٱجۡعَلۡ هَٰذَا ٱلۡبَلَدَ ءَامِنا وَٱجۡنُبۡنِي وَبَنِيَّ أَن نَّعۡبُدَ ٱلۡأَصۡنَامَ ٣٥ رَبِّ إِنَّهُنَّ أَضۡلَلۡنَ كَثِيرا مِّنَ ٱلنَّاسِۖ فَمَن تَبِعَنِي فَإِنَّهُۥ مِنِّيۖ وَمَنۡ عَصَانِي فَإِنَّكَ غَفُورٞ رَّحِيم «[٣٢]

من القيم الجمالية في الدعاء طلب الأمان لزيادة الاستقرار النفسي، مع وجود تعليل في نفس الداعي حول سبب طلب الأمان والحفظ لضمان عدم الفساد في الأرض، كما جاء على لسان سيدنا إبراهيم في دعوته في الآيات السابقة في سورة البقرة وسورة إبراهيم.

٤. سؤال العون والطمأنينة

«رَبِّ ٱشۡرَحۡ لِي صَدۡرِي ٢٥ وَيَسِّرۡ لِيٓ أَمۡرِي ٢٦ وَٱحۡلُلۡ عُقۡدَة مِّن لِّسَانِي ٢٧ يَفۡقَهُواْ قَوۡلِي ٢٨ وَٱجۡعَل لِّي وَزِيرا مِّنۡ أَهۡلِي ٢٩ هَٰرُونَ أَخِي ٣٠ ٱشۡدُدۡ بِهِۦٓ أَزۡرِي ٣١ وَأَشۡرِكۡهُ فِيٓ أَمۡرِي ٣٢ كَيۡ نُسَبِّحَكَ كَثِيرا ٣٣ وَنَذۡكُرَكَ كَثِيراً ٣٤ إِنَّكَ كُنتَ بِنَا بَصِيرا»[٣٣]

في هذه الآيات دعاء موسى عليه السلام من بعد أن أوكله الله بحمل الرسالة وإيصالها إلى فرعون، فقال هذا الدعاء مع أن رب العالمين قد تلطف مع موسى عليه السلام كما في آية ١٣ من سورة طه، فخاطبه على سبيل التلطف ثم أظهر له المعجزات، فكانت تلك الأشياء كافية لأن يطمئن قلب موسى عليه السلام، لكن موسى عليه السلام طلب من ربه أن يشرح صدره ليعينه على ما سيستقبل من الشدائد وأن يسهل عليه أداء المهمة، وأن يجعل معه أخاه هارون لثقته به.[٣٤]

إن من حاجة الإنسان أن يطلب العون والمساعدة من إخوته المؤمنين، فإن النفس البشرية جبلت على الشعور بالطمأنينة عندنا يكون بجانبها من يقدم لها يد العون، وإن الشخص الذي

---

٣٢ إبراهيم ١٤/ ٣٦

٣٣ طه ٢٠/ ٢٥- ٣٥

٣٤ ابن عاشور، محمد الطاهر بن محمد بن محمد الطاهر بن عاشور التونسي (ت ١٣٩٣هـ)، *التحرير والتنوير «تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد»*، الدار التونسية للنشر – تونس، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، XVI، ٢١٠.

يقدم العون ليشعر بالسعادة والرضا ويتخلى عن مشاعر الأنانية، وقد حث الإسلام في أدلة شتى ترشد إلى تقديم يد العون لمن يحتاجها وثوابه عظيم سواء أكانت المساعدة مادية أو معنوية.

٥. الاعتراف بالضعف أو القصور

«رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذۡنَآ إِن نَّسِينَآ أَوۡ أَخۡطَأۡنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تَحۡمِلۡ عَلَيۡنَآ إِصۡرٗا كَمَا حَمَلۡتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبۡلِنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلۡنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦۖ وَٱعۡفُ عَنَّا وَٱغۡفِرۡ لَنَا وَٱرۡحَمۡنَآۚ أَنتَ مَوۡلَىٰنَا فَٱنصُرۡنَا عَلَى ٱلۡقَوۡمِ ٱلۡكَٰفِرِينَ»[٣٥]

«رَبَّنَا ٱغۡفِرۡ لَنَا ذُنُوبَنَا وَإِسۡرَافَنَا فِيٓ أَمۡرِنَا «[٣٦]

« رَبَّنَآ ءَامَنَّا فَٱغۡفِرۡ لَنَا وَٱرۡحَمۡنَا وَأَنتَ خَيۡرُ ٱلرَّٰحِمِينَ»[٣٧]

«رَبِّ إِنِّي ظَلَمۡتُ نَفۡسِي وَأَسۡلَمۡتُ مَعَ سُلَيۡمَٰنَ لِلَّهِ رَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ «[٣٨]

«رَبِّ إِنِّي ظَلَمۡتُ نَفۡسِي فَٱغۡفِرۡ لِي»[٣٩]

«رَبِّ إِنِّي لِمَآ أَنزَلۡتَ إِلَيَّ مِنۡ خَيۡرٖ فَقِيرٞ»[٤٠]

«وَٱذۡكُرۡ عَبۡدَنَآ أَيُّوبَ إِذۡ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَسَّنِيَ ٱلشَّيۡطَٰنُ بِنُصۡبٖ وَعَذَابٍ»[٤١]

«رَّبِّ ٱغۡفِرۡ لِي وَلِوَٰلِدَيَّ وَلِمَن دَخَلَ بَيۡتِيَ مُؤۡمِنٗا وَلِلۡمُؤۡمِنِينَ وَٱلۡمُؤۡمِنَٰتِۖ وَلَا تَزِدِ ٱلظَّٰلِمِينَ إِلَّا تَبَارَۢا»[٤٢]

---

[٣٥] البقرة ٢/ ٢٨٦

[٣٦] آل عمران ٣/ ١٤٧

[٣٧] المؤمنون ٢٣/ ١٠٩

[٣٨] النمل ٢٧/ ٤٤

[٣٩] القصص ٢٨/ ١٦

[٤٠] القصص ٢٨/ ٢٤

[٤١] ص ٣٨ / ٤١

[٤٢] نوح ٧١ / ٢٨

الإنسان بطبيعته يصدر منه الخير والشر، ولكن عندما يحصل الخطأ منه يسعى لتداركه بطلب السماح والعفو ممن قصر في حقه، وقد مدح الله عز وجل الذين يستغفرون لأن من صفات المؤمنين طلب المغفرة وهي وسيلة لكمال الدرجات، فقد ذكر ابن حيان أن رحمة الله ومغفرته هي خير من نعيم الدنيا لعدة أسباب:

أنه قدم طلب الاستغفار في الآية ٢٨٦ من سورة البقرة على طلب تثبيت الأقدام والنصرة، ليكون طلبهم ذلك إلى الله عن زكاة وطهارة، فيكون طلبهم التثبيت بتقديم الاستغفار حريا بالإجابة، وذنوبنا وإسرافنا متقاربان من حيث المعنى، فجاء ذلك على سبيل التأكيد.[٤٣]

٦. الاستعانة بمن هو أهلا له

«رَّبَّنَا عَلَيۡكَ تَوَكَّلۡنَا وَإِلَيۡكَ أَنَبۡنَا وَإِلَيۡكَ ٱلۡمَصِيرُ»[٤٤]

«رَبَّنَآ ءَاتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحۡمَةً وَهَيِّئۡ لَنَا مِنۡ أَمۡرِنَا رَشَدًا»[٤٥]

«رَبِّ ٱنصُرۡنِي بِمَا كَذَّبُونِ»[٤٦]

الإنسان في حالة ضعفه يلجأ إلى من هو أقوى منه فيطلب منه المعونة منه وهكذا حال الداعي المسلم لمعرفته وإيمانه بأن الله عز وجل هو الملجأ الوحيد الذي يستعان به على الشدائد وفي كل الاحوال، ففي قصة أصحاب الكهف في الآية ١٠ من سورة الكهف نجد أن الفتية سألوا ربهم أن يؤتيهم رحمة من لدنه قال ابن عاشور أن في ذلك سؤال لرحمة جامعة لخير الدنيا والآخرة، فلأن الخلق كلهم تحت رحمة الله وهو في البلاغة أقوى لأنه تعني طلب رحمة خاصة في حال حصول خطر، وأن يقدر لهم أحوالا تكون عاقبتها الثبات على الدين.[٤٧]

---

[٤٣] ابن حيان، أبو حيان محمد بن يوسف بن علي بن يوسف أثير الدين الأندلسي (ت ٧٤٥هـ)، *البحر المحيط في التفسير*، تحقيق: صدقي محمد جميل، دار الفكر – بيروت، ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م III، ٣٧٤.

[٤٤] الممتحنة ٦٠/ ٤

[٤٥] الكهف ١٨/ ١٠

[٤٦] المؤمنون ٢٣/ ٣٩

[٤٧] ابن عاشور، XV، ٢٦٦.

٧. الحماية من كل ما يؤذي أو يضر لسلامة دين المؤمن

«رَبَّنَا لَا تَجۡعَلۡنَا فِتۡنَة لِّلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ ٨٥ وَنَجِّنَا بِرَحۡمَتِكَ مِنَ ٱلۡقَوۡمِ ٱلۡكَٰفِرِينَ ٨٦»[٤٨]

«رَبَّنَا ٱصۡرِفۡ عَنَّا عَذَابَ جَهَنَّمَۖ إِنَّ عَذَابَهَا كَانَ غَرَامًا»[٤٩]

« رَّبِّ أَعُوذُ بِكَ مِنۡ هَمَزَٰتِ ٱلشَّيَٰطِينِ ٩٧ وَأَعُوذُ بِكَ رَبِّ أَن يَحۡضُرُونِ»[٥٠]

«قُلۡ أَعُوذُ بِرَبِّ ٱلۡفَلَقِ»[٥١]

«قُلۡ أَعُوذُ بِرَبِّ ٱلنَّاسِ»[٥٢]

يطلب العبد المؤمن من ربه أن يحميه من كل شيء يؤذيه أو يضره حتى لا يكون في حالة ضعف أمام أعداءه، فيظن الأعداء أنهم على حق وأن المؤمنين على باطل،[٥٣] كذلك الأمر في الاستعاذة فإنها وقاية للنفس وطلب الحماية من الله من أي يصيبه أي مكروه.

٨. أدعية للأنبياء كانت لطلب المعجزة واستمداد القوة من الله للتثبيت في الإيمان

" رَبِّ أَرِنِي كَيۡفَ تُحۡيِ ٱلۡمَوۡتَىٰۖ "[٥٤]

« رَبِّ أَرِنِيٓ أَنظُرۡ إِلَيۡكَۚ»[٥٥]

هذه الأدعية هي واردة على لسان نبينا إبراهيم يطلب منه معجزات بتحققها أمامه لتثبيت قلبه بالإيمان، ولكن هذه الآيات ليست مدار بحثنا لكونها خارج الإطار فلذلك أوردنا ذكرها هنا

---

[٤٨] يونس ١٠/ ٨٥، ٨٦

[٤٩] الفرقان ٢٥/ ٦٥

[٥٠] المؤمنون ٢٣/ ٩٧، ٩٨

[٥١] الفلق ١١٣ / ١

[٥٢] الناس ١١٤/ ١

[٥٣] ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ)، *تأويل مشكل القرآن*، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، (...)، ٢٦١.

[٥٤] البقرة ٢/ ٢٦٠

[٥٥] الأعراف٧/ ١٤٣

لكي نفسر سبب تركنا لها ولم نتطرق أيضا إلى الآيات التي تناولت خطابا بصيغة الدعاء بين الله والناس يوم القيامة أيضا لكونها خارج إطار البحث.

المقصد الثاني: الادعية التي حملت قيما أخلاقية

١. بر الوالدين

جاءت الآيات القرآنية كثيرا ما تتحدث عن الإحسان إلى الوالدين وكيفية التعامل معهما والإحسان إليهما في أكثر من موضع، ولفتت أيضا إلى تلاطف الأنبياء مع آباءهم كدعاء النبي نوح وسليمان ويوسف لوالديهم ورفق إبراهيم عليه السلام بأبيه المشرك وشدة عطفه عليه بدعوته للدين بندائه بلفظ ''يا أبت''، وقد فصلت سورة الإسراء في الآية ٢٣ و٢٤ كيفية الإحسان إلى الوالدين وختمهما بأمر الدعاء لهما بقوله تعالى ''وَقُل رَّبِّ ٱرۡحَمۡهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرا''[٥٦]

يقول الزمخشري أن الله علم الإنسان كيفية الاحسان إلى والديه والعطف عليها، ولم يكتف بذلك، بل جعل امتداد الاحسان إليهما أن يطلب الرحمة لهما من الله لأنها باقية ودائمة، أما إحسان المرء إليهما فهي مؤقتة وزائلة ولذلك في الأمر بالدعاء تصلهما رحمة من الله دائمة وباقية.[٥٧]

وجاءت في آيات أخرى أدعية أخرى على لسان الأنبياء مثل قول نوح «رَّبِّ ٱغۡفِرۡ لِي وَلِوَٰلِدَيَّ»[٥٨] وقول سليمان «رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ»[٥٩]

فدعوة القرآن إلى الاحسان بالوالدين مع الإرشاد بالدعاء لهما ما هو إلا مثال على حماية الرابطة الأسرية وحفظها من التفكك وجعل الأبناء يتحملون مسؤولية آباءهم في كبرهم، وذلك أدعى إلى الاستقرار والأمان وشعور الوالدين بأهميتهما عند أولادهما، فكما أحسنوا إلى أولادهم في صغرهم وقاموا برعايتهم، فلن يكون هناك قلق حول مصيرهما في الكبر، فتطمئن نفوسهم وترتاح.

---

[٥٦] الإسراء ١٧/ ٢٤

[٥٧] الزمخشري، III، ٦٥٩.

[٥٨] نوح ٧١/ ٢٨

[٥٩] النمل ٢٧/ ١٩

وقد أشار ابن عاشور إلى أن البر نوع من أنواع الإحسان والشكر إلى الوالدين لأنهما سبب في وجوده وأيضا لمجازاتهما على الشقفة والرعاية في صغره، وأمر بالتواضع الذي يبلغ حد الذل لهمل لإزالة وحشة نفوسهما، والدعاء لهما بالمرحمة لأنه لا يستطيع إيصالها إليه إلا بالابتهال إلا الله.[٦٠]

ثم بين ابن عاشور أن مقصد الإسلام من بر الوالدين وصلة الرحم هما أمران:

الأول: مقصد نفساني، ويعني ذلك تربية النفوس على الاعتراف بالجميل لصانع المعروف، وهو الشكر، لأن من أخلاق الخالق عز وجل «الشكور» فيرشدنا إلى أن نتخلق بهذا الخلق، فقد أمر بشكره على نعمة الخلق أمر بشكر الوالدين على نعمة الايجاد الصوري.

الثاني: مقصد عمراني، لأجل تعمير الصلة بين أفراد العائلة وتوثيق الروابط بينهم فأمر بحسن المعاشرة لتزداد المودة والمحبة، ثم وزع تلك الصلة بين القرابة وتظهر آثاره في صلاح الأمة.[٦١]

٢. طلب الاستزادة من العلم

«وَقُل رَّبِّ زِدِنِي عِلما»[٦٢]

لقد حث الإسلام على طلب العلم ودعا إلى التفكر والتأمل لأنهما الوسيلة للتعلم والوصول إلى الحقيقة، ومدح أيضا المتعلمين وطالبي العلم وذكر فضلهم، وفضّل العلم على بقية الاعمال لأنه أشرفها، ورغب في الاستزادة من العلم النافع، فأرشدت الآية إلى الدعوة لنيل أشرف الأعمال وهو العلم.

حيث قال الرازي أن في ذلك أدل دليل على نفاسة العلم وعلو مرتبته وفرط محبة الله إياه، وقد سمى الله العلم بالحكمة وعظم أمرها في عدة مواضع في القرآن كآية «ومن يؤت الحكمة فقد أوتي خيرا عظيما»[٦٣] وغيرها من الآيات، وما أعطي من العلم إلى القليل وحث على الزيادة منه

---

٦٠ ابن عاشور.٧٢، ٧٠، XV

٦١ ابن عاشور، XV، ٧٤.

٦٢ طه ٢٠/ ١١٤

٦٣ البقرة ٢/ ٢٦٩

للوصول إلى الحكمة، وفضل المشتغلين بالعلم على غيرهم لكي يصلوا بذلك إلى السعادة واللذة الحاصلة من العلم.[٦٤]

٣. التكافل الاجتماعي

«فَٱغۡفِرۡ لِلَّذِينَ تَابُواْ وَٱتَّبَعُواْ سَبِيلَكَ وَقِهِمۡ عَذَابَ ٱلۡجَحِيمِ رَبَّنَا وَأَدۡخِلۡهُمۡ جَنَّٰتِ عَدۡنٍ ٱلَّتِي وَعَدتَّهُمۡ وَمَن صَلَحَ مِنۡ ءَابَآئِهِمۡ وَأَزۡوَٰجِهِمۡ وَذُرِّيَّٰتِهِمۡۚ إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ ٨»[٦٥]

«رَبَّنَا ٱغۡفِرۡ لَنَا وَلِإِخۡوَٰنِنَا ٱلَّذِينَ سَبَقُونَا بِٱلۡإِيمَٰنِ وَلَا تَجۡعَلۡ فِي قُلُوبِنَا غِلّٗا لِّلَّذِينَ ءَامَنُواْ رَبَّنَآ إِنَّكَ رَءُوفٞ رَّحِيمٌ»[٦٦]

في تلك الأدعية جانب من التكافل الاجتماعي بين أفراد المجتمع، حيث أن الإنسان في دعاءه يظهر تواضعه لله وافتقاره إليه ومع ذلك لا ينس معه أهله ومحبيه من الدعاء لهم، خصوصا إذا كان مخلصا في حبه، وعلق ابن عاشور على ذلك بأن في تلك الأدعية حقا على المسلمين أن يذكروا سلفهم بخير ومن الواجب محبتهم، زاد ابن عاشور على ذلك بأن الله عز وجل فضّل الداعيين بهذا الدعاء في الآية ١٠ من سورة الحشر أن الداعيين بهذا الدعاء استحقوا الأفضلية من بعد المهاجرين والأنصار؛ بسبب صفاء قلوبهم ومحبتهم لأخوتهم ودعاءهم لهم.

٤. الشكر والامتنان

«رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَصۡلِحۡ لِي فِي ذُرِّيَّتِيٓۖ إِنِّي تُبۡتُ إِلَيۡكَ وَإِنِّي مِنَ ٱلۡمُسۡلِمِينَ»[٦٧]

«رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ»[٦٨]

---

٦٤ الرازي، II، ٤٠٠، ٤٠٧.

٦٥ غافر ٤٠ / ٨، ٩

٦٦ الحشر ٥٩/ ١٠

٦٧ الأحقاف ٤٦ / ١٥

٦٨ النمل ٢٧/ ١٩

المقصد الثالث: الأدعية التي حملت في مضمونها المطالب المادية

١. الاهتمام بتنشئة الأجيال القادمة في مجتمع صالح لإصلاح الأرض وتعميرها

«رَبِّ لَا تَذَرۡنِي فَرۡدا وَأَنتَ خَيۡرُ ٱلۡوَٰرِثِينَ»[٦٩]

«رَبِّ هَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ ذُرِّيَّةً طَيِّبَةً إِنَّكَ سَمِيعُ الدُّعَاءِ»[٧٠]

«رَبَّنَا وَٱجۡعَلۡنَا مُسۡلِمَيۡنِ لَكَ وَمِن ذُرِّيَّتِنَآ أُمَّة مُّسۡلِمَة لَّكَ وَأَرِنَا مَنَاسِكَنَا وَتُبۡ عَلَيۡنَآۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ١٢٨ رَبَّنَا وَٱبۡعَثۡ فِيهِمۡ رَسُولا مِّنۡهُمۡ يَتۡلُواْ عَلَيۡهِمۡ ءَايَٰتِكَ وَيُعَلِّمُهُمُ ٱلۡكِتَٰبَ وَٱلۡحِكۡمَةَ وَيُزَكِّيهِمۡۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ»[٧١]

«رَبَّنَا هَبۡ لَنَا مِنۡ أَزۡوَٰجِنَا وَذُرِّيَّٰتِنَا قُرَّةَ أَعۡيُن وَٱجۡعَلۡنَا لِلۡمُتَّقِينَ إِمَامًا ٧٤ «[٧٢]

« رَبِّ إِنِّي نَذَرۡتُ لَكَ مَا فِي بَطۡنِي مُحَرَّرا فَتَقَبَّلۡ مِنِّيٓۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلسَّمِيعُ ٱلۡعَلِيمُ «[٧٣]

«رَبَّنَآ أَخۡرِجۡنَا مِنۡ هَٰذِهِ ٱلۡقَرۡيَةِ ٱلظَّالِمِ أَهۡلُهَا وَٱجۡعَل لَّنَا مِن لَّدُنكَ وَلِيّا وَٱجۡعَل لَّنَا مِن لَّدُنكَ نَصِيرًا»[٧٤]

" رَّبَّنَآ إِنِّيٓ أَسۡكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيۡرِ ذِي زَرۡعٍ عِندَ بَيۡتِكَ ٱلۡمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُواْ ٱلصَّلَوٰةَ فَٱجۡعَلۡ أَفۡـِٔدَة مِّنَ ٱلنَّاسِ تَهۡوِيٓ إِلَيۡهِمۡ وَٱرۡزُقۡهُم مِّنَ ٱلثَّمَرَٰتِ لَعَلَّهُمۡ يَشۡكُرُونَ ٣٧ رَبَّنَآ إِنَّكَ تَعۡلَمُ مَا نُخۡفِي وَمَا نُعۡلِنُۗ وَمَا يَخۡفَىٰ عَلَى ٱللَّهِ مِن شَيۡء فِي ٱلۡأَرۡضِ وَلَا فِي ٱلسَّمَآءِ ٣٨ ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِ ٱلَّذِي وَهَبَ لِي عَلَى ٱلۡكِبَرِ إِسۡمَٰعِيلَ وَإِسۡحَٰقَۚ إِنَّ رَبِّي لَسَمِيعُ ٱلدُّعَآءِ ٣٩ رَبِّ ٱجۡعَلۡنِي مُقِيمَ ٱلصَّلَوٰةِ وَمِن ذُرِّيَّتِيۚ رَبَّنَا وَتَقَبَّلۡ دُعَآءِ ٤٠ رَبَّنَا ٱغۡفِرۡ لِي وَلِوَٰلِدَيَّ وَلِلۡمُؤۡمِنِينَ يَوۡمَ يَقُومُ ٱلۡحِسَابُ "[٧٥]

---

[٦٩] الأنبياء ٢١ / ٨٩

[٧٠] آل عمران ٣/ ٣٨

[٧١] البقرة ٢/ ١٢٨، ١٢٩

[٧٢] الفرقان ٢٥/ ٧٤

[٧٣] آل عمران ٣/ ٣٥

[٧٤] النساء ٤/ ٧٥

[٧٥] إبراهيم ١٤ / ٣٩– ٤٢

« وَإِنِّي خِفْتُ ٱلْمَوَٰلِيَ مِن وَرَآءِي وَكَانَتِ ٱمْرَأَتِي عَاقِرًا فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا ٥ يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ ءَالِ يَعْقُوبَ وَٱجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا ٦ »[٧٦]

لقد جاء الإسلام وفي إحدى أُسسه تنشئة جيل صالح لإعمار الأرض، بعد أن أهبط الله آدم إلى الأرض، وأمره مناديا ذريته باتباع الهدى، لصلاح حالهم في دناياهم وآخرتهم، مع أنه في القرآن لم يأت أمر للآباء للعناية بالأبناء أمرا مباشرا، إلا أن هناك آيات أوضحت تحريم قتل الأبناء، أو جاءت بعض الآيات توضح طريقة حوارات الأنبياء مع أبناءهم بألطف صورة، ولكن السنة النبوية أوضحت وجوب بر الآباء بأبنائهم، لكننا نلاحظ أن أدعية القرآن كانت أكثرها بعد حمدالله وثناءه تدور حول الدعاء لأجل صلاح الذرية.

وقد علق الزمخشري على أمر تخصيص سيدنا إبراهيم الذرية بالدعاء، فلأنهم أحق بالشفقة والنصيحة، ولأن في صلاحهم صلاح المجتمع خصوصا أنهم أولاد الأنبياء، فإن المتقدمين الصالحين من العلماء يتسببون في صلاح من بعدهم، ونقل عن محمد بن كعب قوله أنه ليس شيء أقرّ لعين المؤمن من أن يرى زوجته وأولاده مطيعين لله.[٧٧]

وأضاف ابن عاشور تعليقا على دعاء الآية ٧٤ من سورة الفرقان أن من صفات المؤمنين اهتمامهم بانتشار الإسلام وتكثير أتباعه فيدعون أن يرزقهم أزواجا وذريات تقر بهم أعينهم فأنها الصفة الجامعة للكمال في الدين واستقامة أحوال الأحوال في الحياة.[٧٨]

٢. السعي للمزيد من الترقي في المراتب سواء أكانت دنيوية أو أخروية

« رَبَّنَآ ءَاتِنَا فِي ٱلدُّنْيَا حَسَنَةً وَفِي ٱلْءَاخِرَةِ حَسَنَةً وَقِنَا عَذَابَ ٱلنَّارِ »[٧٩]

---

[٧٦] مريم ١٩/ ٥،٦

[٧٧] الزمخشري I، ١٨٨.

[٧٨] ابن عاشور، XIX،٨١.

[٧٩] البقرة ٢/ ٢٠١

"رَبَّنَآ إِنَّنَآ ءَامَنَّا فَٱغۡفِرۡ لَنَا ذُنُوبَنَا وَقِنَا عَذَابَ ٱلنَّارِ"[٨٠]

«رَبَّنَآ ءَامَنَّا بِمَآ أَنزَلۡتَ وَٱتَّبَعۡنَا ٱلرَّسُولَ فَٱكۡتُبۡنَا مَعَ ٱلشَّٰهِدِينَ ٥٣»[٨١]

«رَبَّنَا مَا خَلَقۡتَ هَٰذَا بَٰطِلا سُبۡحَٰنَكَ فَقِنَا عَذَابَ ٱلنَّارِ رَبَّنَآ إِنَّكَ مَن تُدۡخِلِ ٱلنَّارَ فَقَدۡ أَخۡزَيۡتَهُۥۖ وَمَا لِلظَّٰلِمِينَ مِنۡ أَنصَار ١٩٢ رَّبَّنَآ إِنَّنَا سَمِعۡنَا مُنَادِيا يُنَادِي لِلۡإِيمَٰنِ أَنۡ ءَامِنُواْ بِرَبِّكُمۡ فَـَٔامَنَّاۚ رَبَّنَا فَٱغۡفِرۡ لَنَا ذُنُوبَنَا وَكَفِّرۡ عَنَّا سَيِّـَٔاتِنَا وَتَوَفَّنَا مَعَ ٱلۡأَبۡرَارِ ١٩٣ رَبَّنَا وَءَاتِنَا مَا وَعَدتَّنَا عَلَىٰ رُسُلِكَ وَلَا تُخۡزِنَا يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِۖ إِنَّكَ لَا تُخۡلِفُ ٱلۡمِيعَادَ»[٨٢]

«رَبِّ هَبۡ لِي حُكۡما وَأَلۡحِقۡنِي بِٱلصَّٰلِحِينَ ٨٣ وَٱجۡعَل لِّي لِسَانَ صِدۡق فِي ٱلۡأٓخِرِينَ ٨٤ وَٱجۡعَلۡنِي مِن وَرَثَةِ جَنَّةِ ٱلنَّعِيمِ»[٨٣]

«رَبِّ ٱغۡفِرۡ لِي وَهَبۡ لِي مُلۡكا لَّا يَنۢبَغِي لِأَحَد مِّنۢ بَعۡدِيٓۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡوَهَّابُ»[٨٤]

«رَبَّنَآ أَتۡمِمۡ لَنَا نُورَنَا وَٱغۡفِرۡ لَنَآۖ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡء قَدِير»[٨٥]

من طبع الإنسان السعي إلى الترقي في المراتب وأن يكون له هدف يحاول الوصول إليه مهما كان، وعلى ذلك نجد أن الإسلام وجّه هذه الدافعية في نفس المسلم إلى أهداف سامية دعاه لأجل الوصول إليها، ووهي أسمى المراتب في العمل الصالح الدنيوي والأخروي، يظهر هذا التوجيه جليا في هذه الأدعية التي جاءت على لسان الأنبياء أو جاءت على لسان الصالحين.

فقد ذكر الرازي في آية ٢٠٢ من سورة البقرة أن الله مدح الذين يدعونه طلبا للدنيا والآخرة، وذم الذين يدعونه طلبا للدنيا فقط، وكذلك أشار الرازي إلى أن الدعاء طلبا للآخرة فقط غير جائز، لأن المسلم يحتاج إلى رحمة الله في بادئ أمره ونهايته، وهو أكمل وأشمل له فيكسب الدنيا والآخرة، لأن مراتب السعادة ثلاث وهي سعادة روحانية متعلقة بالعلم والأخلاق، وسعادة بدنية

---

٨٠ آل عمران ٣/ ١٦

٨١ آل عمران ٣/ ٥٣

٨٢ آل عمران ٣/ ١٩٢– ١٩٤

٨٣ الشعراء ٢٦/ ٨٣– ٨٥

٨٤ ص ٣٨/ ٣٥

٨٥ التحريم ٦٦/ ٨

متعلقة بالصحة والجمال، وسعادة خارجية متعلقة بالمال والمنصب، وقوله: «ربنا آتنا في الدنيا» تتناول هذه الأقسام فيما يرضي الله مع العمل الصالح، وقوله» وفي الآخرة حسنة» والحسنة في الآخرة تشمل الثواب والنجاة، فهذا الدعاء كلمة جامعة لجميع مطالب الدنيا والآخرة.[٨٦]

وكذلك نلاحظ أن جميع الأدعية السابقة شاملة لمصلحة الإنسان الدينية والدنيوية، وأضمن لسعادته في كلا الدارين، حيث أنه في الدنيا يسعى ليحصل على ما يسمو إليه من كافة النواحي، وفي الآخرة تتم هذه السعادة برحمة الله ويرى نتيجة سعيه حيث يفوز برضاه وينجو من العقاب.

الخاتمة

وفي الختام نرى أن القيم الجمالية في الأدعية القرآنية كانت تهدف لتنشئة إنسان سوي من الناحية النفسية؛ في عبوديته لله والتزامه بفضائل الأخلاق، ومن الناحية المادية؛ بتحقيق مصالحه الدنيوية لرفعته في الآخرة، حيث شملت مطالب شتى للإنسان يسعى إليها سواء قبل ولادته (تتمثل بدعوة الأبوين بذرية صالحة)، ثم تمتد مطالب هذه الأدعية في حياته كلها إلى ما بعد مماته.

قائمة المصادر والمراجع

ابن حيان، أبو حيان محمد بن يوسف بن علي بن يوسف أثير الدين الأندلسي (ت ٧٤٥هـ)، *البحر المحيط في التفسير*، تحقيق: صدقي محمد جميل، دار الفكر – بيروت، ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م.

ابن عاشور، محمد الطاهر بن محمد بن محمد الطاهر بن عاشور التونسي (ت ١٣٩٣هـ)، *التحرير والتنوير «تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد»*، الدار التونسية للنشر – تونس، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

ابن قيم، محمد بن أبي بكر بن أيوب بن سعد شمس الدين ابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ)، *الفوائد*، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٣٩٣ هـ /١٩٧٣ م.

..........، *زاد المعاد في هدي خير العباد*، مؤسسة الرسالة، بيروت - مكتبة المنار الإسلامية، الكويت، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م.

صديق، محمد. أساليب التحفيز التربوية في السنة النبوية. بيروت: دار النوادر، ٢٠١٨.

---

[٨٦] الرازي، V، ٣٣٧.

الرازي، أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين التيمي الرازي الملقب بفخر الدين الرازي خطيب الري (ت ٦٠٦هـ)، *مفاتيح الغيب*، دار إحياء التراث العربي –بيروت، ١٤٢٠ هـ/ ١٩٩٩م.

الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري جار الله (ت ٥٣٨هـ)، *الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل*، دار الكتاب العربي – بيروت، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.

الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد الغزالي الطوسي (ت ٥٠٥ هـ)، *إحياء علوم الدين*، دار المعرفة – بيروت، (...).

الجمال في الفقه الإسلامي
-دراسة مقاصدية-

محمد نور حمدان[1]

ملخص البحث

إن نصوص الشريعة الإسلامية تزخر بفكرة الجمال، وتؤكد عليها من خلال النظر في جمال الكون والإنسان ومخلوقات الله فهذا الجمال والتناسب في الخلق يؤكد على وجود الله تعالى، وقد قال تعالى: «الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنْسَانِ مِنْ طِينٍ» (سورة السجدة:٧)، والجمال متعلق بالحضارة فأي حضارة راقية يجب أن تؤسس على فكرة الجمال والذوق من الجانبين المعنوي من خلال التشريعات والقوانين، والمادي من خلال العمارة والصناعات.

وقد اهتم المقاصديون بفكرة الجمال من خلال تخصيص مقصد كامل من مقاصد الشريعة عن الجمال، فمقاصد الشريعة تنقسم إلى ضروريات وحاجيات وتحسينيات، ومقصد التحسينيات هو المرادف لفكرة الجمال، والمقصود منه الاهتمام في الحكم الشرعي من ناحية المظهر والأداء، والاعتناء في المظهر والأداء هو تعبير عن فكرة الجمال، وهذا مأخوذ من قوله صلى الله عليه وسلم (إن الله كتب الإحسان على كل

[1] مدرس في جامعة غازي عنتاب- كلية العلوم الإسلامية، aboghaith469@gmail.com

شيء)[٢] و(كل) لفظ من ألفاظ العموم لذلك عندما نتكلم عن الأحكام التشريعية نتكلم عن أدائها بأحسن وأتم وأجمل صورة.

وبالرغم من اهتمام المقاصديين بفكرة التحسينيات إلا أننا نرى الدراسات قليلة عند الفقهاء والمقاصديين حول هذه الفكرة خلافاً للفلاسفة الذين تحدثوا عن فكرة الجمال والفن وعلاقتهما بالعلم.

لذلك سأتناول في هذا البحث الحديث عن فكرة الجمال كقيمة إسلامية، وأثرها على الأحكام الشرعية، وتركيز الحكم الشرعي على الجمال كمقصد شرعي من خلال المحاور الآتية:

أولاً- قيمة الجمال في الفكر الإسلامي.

ثانيا- قيمة الجمال كمقصد شرعي.

ثالثاً- الأحكام الفقهية المتعلقة بقيمة الجمال.

الكلمات المفتاحية: الجمال- الحسن- المقاصد- الفقه- التحسينيات.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم وبعد:

تعتبر قيمة الجمال قيمة إنسانية اهتمت بها كثير من الفلسفات والحضارات، فالجمال متعلق بالوجدان والمشاعر والإحساس، وهو مرتبط بالفن، ولقد أساء كثير من الناس تصورهم عن الإسلام من خلال إخراجه بصورة بعيدة عن الجمال والفن مما أدى إلى الاعتقاد بأن الإسلام لا يهتم بفكرة الجمال، وهذا التصور مغلوط ومبني على تصورات خاطئة عن الإسلام، وبالمقابل فقد اهتم عدد من العلماء بفكرة الجمال في الإسلام من خلال إظهار جمال الكون والإنسان والحياة، وأن هذا الجمال يؤدي إلى معرفة الله تعالى والإيمان به، ولكن لم يكن هناك اهتمام بفكرة الجمال في الفقه الإسلامي بالرغم من اهتمام المقاصديين في التحسينيات، فالتحسينيات هي مقصد رئيسي من مقاصد الشريعة الإسلامية، وهي مرادفة لفكرة الجمال، كذلك اهتم الفقهاء بفكرة الجمال من خلال الحديث في الفروع الفقهية عن عدد من الأحكام الشرعية المتعلقة بالجمال والفن، ولكن كانت الدراسات متوزعة في عدد من الأبواب الفقهية، ولم تكن مركزة في

---

٢ . مسلم بن الحجاج القشيري، صحيح مسلم، (بيروت: دار إحياء التراث) ت: محمد فؤاد عبد الباقي، كتاب الصيد والذبائح، باب الأمر بالإحسان في الذبح، الرقم: ١٩٥٥، ٣/١٥٤٨.

باب واحد، ومن هنا تأتي أهمية الدراسة فهذه الدراسة تركز على بيان اهتمام الفقه الإسلامي بفكرة الجمال، واهتمام المقاصديين بقيمة الجمال، وتوضيح العلاقة بين التحسينيات والجمال، والدراسة تجيب عن الإشكالية الآتية: وهي مدى اهتمام الفقه الإسلامي بفكرة الجمال كقيمة من القيم الإنسانية، وسأتبع في هذا البحث المنهج الاستقرائي التحليلي الاستنباطي من خلال استقراء النصوص الشرعية والفقهية المتعلقة بالجمال، واهتمام المقاصديين بفكرة الجمال، ثم استنباط عدد من القواعد المتعلقة بالجمال في الفقه الإسلامي، وأما عن الدراسات السابقة فقد وجدت عدداً من الدراسات التي تركز على قيمة الجمال في الإسلام إلا أن هذه الدراسات كانت تركز على الجمال في الإسلام عموماً، ولم تتحدث عن الجانب الفقهي المقاصدي في الجمال ومن هذه الدراسات:

- الظاهرة الجمالية في الإسلام تأليف صالح أحمد الشامي، والكتاب يتحدث عن الجمال في الإسلام بشكل عام، والنصوص الشرعية المتعلقة بالجمال.

- الجمال في المنظور الإسلامي عبد الكريم المحمود، وهو بحث محكم يتحدث عن الجمال في الإسلام من وجهة نظر فلسفية.

- الجمال في ضوء السنة النبوية دراسة موضوعية رسالة ماجستير مقدمة في الجامعة الإسلامية في غزة تأليف محمد أحمد عبد الغفور، وقد استشهد الباحث أثناء إعدادي لهذا البحث رحمه الله، والرسالة تتحدث عن الجمال في السنة النبوية من خلال سرد الأحاديث المتعلقة بالجمال.

وسأتناول البحث من خلال المباحث الآتية:

١. تعريف الجمال والحسن.

٢. الجمال في الشريعة الإسلامية.

٣. الجمال من مقاصد الشريعة.

٤. فقه الجمال عند الفقهاء.

٥. الجمال والفن.

المبحث الأول: تعريف المصطلحات:

المطلب الأول: تعريف الجمال والحُسن:

أولاً: تعريف كلمة الجمال: الجمال، وهو ضد القبح. ورجل جميل وجمال. قال ابن قتيبة: أصله من الجميل وهو ودك الشحم المذاب. يراد أن ماء السمن يجري في وجهه، والجَمالُ: الحُسْنُ في الخُلُقِ والخَلْقِ، جَمُلَ، ككرُمَ، فهو جَميلٌ، كأَميرٍ وغُرابٍ ورُمَّان، وتَجَمَّلَ: تَزَيَّنَ، وأَكَلَ الشَّحْمَ المُذَابَ. وقوله عز وجل: «وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ» (سورة النحل:٦)؛ أي بهاء وحسن. قال ابن سيده: الجمال الحسن يكون في الفعل والخَلق.

وجمّله أي زينه. والتجمّل: تكلف الجميل.

قال ابن الأثير: والجمال يقع على الصور والمعاني؛ ومنه الحديث: «إن الله جميل يحب الجمال» أي حسن الأفعال كامل الأوصاف[٣].

فالجمال في اللغة يطلق على جمال الصورة والشكل الخارجي، وجمال المعنى والأخلاق والباطن.

ويوجد للكلمة مترادفات مرتبطة بها أهمها كلمة: الحُسن.

ثانياً: تعريف كلمة حُسن:

كلمة الحُسن مرادفة لكلمة الجمال عند العرب بل هي أكثر استعمالاً من كلمة الجمال، ولا يوجد خلاف بين الكلمتين لذلك سأعرف كلمة الحسن على اعتبار ترادفهما.

الحُسْنُ، بالضم: الجَمالُ ج: مَحاسِنُ على غيرِ قِياسٍ. وحَسُنَ، ككَرُمَ ونَصَرَ، فهو حاسِنٌ وحَسَنٌ، وحَسينٌ، كأَميرٍ وغُرابٍ ورُمَّانٍ. ج: حِسانٌ وحُسَّانونَ، وهي حَسَنَةٌ وحَسْناءُ وحُسَّانَةٌ،

---

٣ انظر: ابن فارس، أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، المحقق: عبد السلام محمد هارون، (دمشق: دار الفكر، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م)١/٤٨١- الفيروزآبادى، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة (بيروت: مؤسسة الرسالة، الطبعة: الثامنة، ١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٥ م) ١/٩٧٩- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي. لسان العرب، (بيروت: دار صادر، الطبعة٣، ١٤١٤هـ) ١١/١٢٦ (جمل).

كرُمَّانَة واسْتَحْسَنَهُ: عَدَّهُ حَسَناً. والحسن: ضد القبح ونقيضه. وحسّنت الشيء تحسيناً: زينته، وأحسنت إليه وبه[٤].

المطلب الثاني: مفهوم الجمال والحسن:

لا يوجد تعريف محدد للجمال، ولقد حار الفلاسفة في إيجاد تعريف محدد للجمال، ولم يتفقوا على ذلك، ولعل السبب في ذلك أن الجمال متعلق بالشعور والعاطفة، وهو أمر وجداني، وليس عقلياً لذلك ينظر إلى الجمال من خلال الأثر، والشعور المتعلق به كالشعور بالراحة، والسرور، واللذة، والمتعة، والمنفعة، والمحبة، وميل النفس، ومما ورد في محاولة وصف الجمال قال الفيسلوف مالرو: فكرة الجمال وهي من أكثر أفكار علم الجمال غموضاً ليست بغامضة إلا في علم الجمال نفسه.

وقال الفيلسوف برتليمي: إن نحن رجعنا إلى قدامى الفلاسفة لعلمنا أن الجميل شأنه شأن الحق، والخير يعيش فوق العقل والمنطق والعمل، ولهذا فالجميل لا يقبل التعريف، والجميل يفهم من خلال الأشياء الجميلة.

وذكر بعض الباحثين: إننا في مجال البحث الجمالي أمام ظاهرة تستعصي على التعريف ما دمنا في مجال الوجدان والشعور لا في مجال العقل، والقضايا المنطقية[٥].

أما تعريف الجمال في الإسلام فلا يوجد تعريف محدد له لتعلقه بالأمور الوجدانية والمشاعر، وقد حاول الإمام الغزالي أن يوضح مفهوم الجمال بالتناسب والكمال اللائق، وأنه يختلف باختلاف الموجودات فكمال كل موجود بحسبه، فقال: « كل شيء فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر؛ فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس

---

٤ انظر: القاموس المحيط ١/١١٨٩– ابن منظور، لسان العرب ١٣/١١٤,

٥ انظر: الشامي، صالح أحمد، الظاهرة الجمالية في الإسلام، (بيروت: المكتب الإسلامي، الطبعة الأولى، ١٤٠٧–١٩٨٦) ص٢٤– عبد الكريم عاصي، الجمال في الإسلام، بحث محكم، (العراق: مجلة كلية الفقه، جامعة الكوفة، العدد١٦، ٢٠١٢) .ص٢.

من هيئة وشكل ولون، وحسن عَدو وتيسر كر وفَر عليه، والخط الحسن كل ما جمع كل ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها، واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها، ولكل شيء كمال يليق به، وقد يليق بغير ضد فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به فلا يحسن الإنسان بما يحسن به الفرس، ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب وكذلك سائر الأشياء[6].

وكذلك عدّ العلماء المسلمون أن الجمال ليس مقتصراً على الصورة الظاهرية، وإنما متعلق بجمال الباطن والمعنى والأخلاق، وقد قسموا الجمال والحسن إلى قسمين: جمال متعلق بالظاهر والشكل، وجمال متعلق بالباطن، واعتبروا أن الجمال المتعلق بالمعنى أهم من جمال الشكل، فنظروا إلى الجمال بمقدار ما يُحدث في النفس من شعور حب ولذة، واستمتاع في النفس، وميل إليها بغض النظر عن الشكل الخارجي فقد قسّم ابن القيم الجمال إلى قسمين ظاهر وباطن حيث يقول: (اعلم أن الجمال ينقسم قسمين ظاهر وباطن فالجمال الباطن هو المحبوب لذاته، وهو جمال العلم والعقل والجود والعفة والشجاعة، وهذا الجمال الباطن هو محل نظر الله من عبده وموضع محبته كما في الحديث الصحيح «إن الله لا ينظر إلى صوركم وأموالكم ولكن ينظر إلى قلوبكم وأعمالكم» وهذا الجمال الباطن يزين الصورة الظاهرة وإن لم تكن ذات جمال فتكسوا صاحبها من الجمال والمهابة والحلاوة بحسب ما اكتست روحه من تلك الصفات)[7]. ثم يؤكد بعد ذلك على اهتمام الشريعة بالجمال الظاهر، وأنها نعمة من نعم الله تعالى حيث يورد الأمثلة والأدلة، والآثار على ذلك.

وقد عبر الإمام الغزالي عن هذا المعنى في كتابه الإحياء: « وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للأبصار فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تجل عن أن تدركها الحواس أتم وأبلغ فيكون ميل الطبع السليم والعقل الصحيح إليه أقوى ولا معنى للحب إلا الميل إلى ما في إدراكه لذة»[8].

---

٦ المرجع السابق: ٤/٢٩٩.

٧ ابن قيم، محمد بن أبي بكر، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م). ١/٢٢١.

٨ الغزالي، محمد بن محمد الغزالي الطوسي، إحياء علوم الدين، (بيروت: دار المعرفة) ٤/٢٩٧.

ثم يؤكد الإمام الغزالي أن الجمال ليس مقتصراً على جمال الصورة والشكل، وإنما هو جمال المعاني والأخلاق والسيرة الحسنة، وأن الجمال متعلق بالحب ومرتبط به ارتباطاً وثيقاً؛ فكل محبوب جميل وقد يتعلق الرجل بشخصيات تاريخية ويحبها وقد لا تكون جميلة الشكل وإنما يحبها لأفعالها وسيرتها الحسنة.

وقد عرّف الباحث عبد الغفور الجمال: «البهاء، وكثرة الحسن، ورقته، ويقع على الصور والمعاني، ويترك في النفس البشرية إحساساً بالبهجة والسرور والدهشة»[٩].

وورد في الحديث المشهور عن الجمال ما يفيد بأن المقصود بالجمال جمال الشكل والهيئة والمنظر الحسن والاهتمام به عن عبد الله بن مسعود عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: «لا يدخل الجنة من كان في قلبه مثقال ذرة من كِبَر» قال رجل: إن الرجل يحب أن يكون ثوبه حسناً ونعله حسنة، قال: «إن الله جميل يحب الجمال، الكِبَر بطر الحق، وغمط الناس»[١٠].

وشرح الإمام النووي كلمة جميل فقال: «وقوله صلى الله عليه وسلم إن الله جميل يحب الجمال اختلفوا في معناه، فقيل: إن معناه أن كل أمره سبحانه وتعالى حسن جميل وله الأسماء الحسنى، وصفات الجمال والكمال، وقيل: جميل بمعنى مجمِّل ككريم وسميع بمعنى مكرِّم ومسمِّع»[١١].

وأما مفهوم الحُسن فهو لا يختلف عن مفهوم الجمال فقد ورد في تعريفه: هو كون الشيء ملائماً للطبع، كالفرح، وكون الشيء صفة كمال، كالعلم، وكون الشيء متعلق المدح، كالعبادات.

ومما ورد الحُسن: وهو ما يكون متعلق المدح في العاجل والثواب في الآجل.

فالحسن لمعنى في نفسه عبارة عما اتصف بالحسن لمعنى ثبت في ذاته، كالإيمان بالله وصفاته، والحسن لمعنى في غيره هو الاتصاف بالحسن لمعنى ثبت في غيره، كالجهاد؛ فإنه ليس بحسن لذاته؛

---

[٩] عبد الغفور، الجمال في السنة (غزة: رسالة ماجستير مقدمة في كلية العلوم الإسلامية، ١٤٣٠، ٢٠٠٩) ص٣، ملاحظة: استشهد الباحث في غزة عام ٢٠٢٣ أثناء تقديمي لهذا البحث رحمه الله تعالى..

[١٠] صحيح مسلم، كتاب الإيمان، باب تحريم الكبر وبيانه، الرقم: ٩١، ٩٣/١.

[١١] النووي، شرح صحيح مسلم، ٩٢/٢.

لأنه الجهاد هو تخريب بلاد الله وتعذيب عباده وإفناؤهم، وإنما حسن لما فيه من إعلاء كلمة الله وهلاك أعدائه، وهذا باعتبار كفر الكافر[١٢].

المبحث الثاني: الجمال في الشريعة الإسلامية:

اهتمت الشريعة الإسلامية بالجمال فقد لفتت أنظار الناس إلى الاهتمام بفكرة جمال الكون والإنسان فقد أشارت الشريعة الإسلامية أن جمال الكون من حيث الانسجام والدقة في الخلق يؤدي إلى التعرف على خالق الكون، وكذلك جمال خلق الإنسان والطبيعة، وعدّت الجمال من النعم التي أنعمها الله على عباده.

المطلب الأول: جمال الكون:

لفت الله تعالى انتباه الناس إلى جمال الكون في عدد من الآيات القرآنية فهذا الجمال الذي في الكون، وهذا التناسق والعظمة لا بد لها من مدبّر حكيم، وصانع متقن وهو الله تعالى؛ فقال تعالى: «يُدَبِّرُ الْأَمْرَ مِنَ السَّمَاءِ إِلَى الْأَرْضِ ثُمَّ يَعْرُجُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ أَلْفَ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ (٥) ذَلِكَ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ (٦) الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنْسَانِ مِنْ طِينٍ (٧) ثُمَّ جَعَلَ نَسْلَهُ مِنْ سُلَالَةٍ مِنْ مَاءٍ مَهِينٍ (٨) ثُمَّ سَوَّاهُ وَنَفَخَ فِيهِ مِنْ رُوحِهِ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَا تَشْكُرُونَ» (سورة السجدة٥-٩). عن مجاهد (أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ) قال: أتقن كلّ شيء خلقه[١٣].

ومعنى أحسن: حسّن، لأنه ما من شيء خلقه إلا وهو مرتب على ما تقضيه الحكمة؛ فالمخلوقات كلها حسنة، وإن تفاوتت في الحسن، وحسنها من جهة المقصد الذي أريد بها[١٤].

---

[١٢] انظر: الجرجاني، علي بن محمد بن علي الزين الشريف، التعريفات، (بيروت، دار الكتب العلمية، الطبعة: الأولى ١٤٠٣هـ -١٩٨٣م) ١/ ٨٧.

[١٣] الطبري، محمد بن جرير أبو جعفر الطبري، تفسير الطبري، تحقيق: الدكتور عبد الله بن عبد المحسن التركي، (دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة: الأولى، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١م) ٢٠/ ١٧١.

[١٤] ابن حيان الأندلسي، محمد بن يوسف، البحر المحيط، المحقق: صدقي محمد جميل، (بيروت: دار الفكر ، ١٤٢٠هـ) ٨/ ٤٣٣.

وقال تعالى: «وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنْعَ اللهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ» (سورة النمل: ٨٨) عن ابن عباس، قوله: (صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ) يقول: أحسن كلّ شيء خلقه وأوثقه.[١٥]

سبحانه! يتجلى إتقان صنعته في كل شيء في هذا الوجود. فلا فلتة ولا مصادفة، ولا ثغرة ولا نقص، ولا تفاوت ولا نسيان. ويتدبر المتدبر كل آثار الصنعة المعجزة، فلا يعثر على خلة واحدة متروكة بلا تقدير ولا حساب في الصغير والكبير، والجليل والحقير. فكل شيء بتدبير وتقدير، يدبر الرؤوس التي تتابعه وتتملاه[١٦].

وقد ذكر الله سبحانه وتعالى جمال خلق الكون، وعظمته على سبيل التحدي يقول تعالى: «خَلَقَ السَّمَاوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا وَأَلْقَى فِي الْأَرْضِ رَوَاسِيَ أَنْ تَمِيدَ بِكُمْ وَبَثَّ فِيهَا مِنْ كُلِّ دَابَّةٍ وَأَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَنْبَتْنَا فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجٍ كَرِيمٍ (١٠) هَذَا خَلْقُ اللهِ فَأَرُونِي مَاذَا خَلَقَ الَّذِينَ مِنْ دُونِهِ بَلِ الظَّالِمُونَ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ». (سورة لقمان: ١٠–١١)

يقول تعالى ذكره: هذا الذي أعددت عليكم أيها الناس أني خلقته في هذه الآية خَلْق الله الذي له ألوهة كل شيء، وعبادة كل خلق، الذي لا تصلح العبادة لغيره، ولا تنبغي لشيء سواه، فأروني أيها المشركون في عبادتكم إياه من دونه من الآلهة والأوثان، أي شيء خلق الذين من دونه من آلهتكم وأصنامكم، حتى استحقت عليكم العبادة فعبدتموها من دونه؟ كما استحقّ ذلك عليكم خالقكم، وخالق هذه الأشياء التي عددتها عليكم[١٧].

ومجرد تأملها بالعين المجردة، ودون إدراك حقيقة ضخامتها التي تدير الرؤوس، كاف وحده لرعشة الكيان الإنساني وارتجافه أمام الضخامة الهائلة التي لا نهاية لها ولا حدود، وأمام النظام العجيب الذي يمسك بهذه الخلائق كلها في مثل هذا التناسق، وأمام هذا الجمال البديع الذي يجتذب العين للنظر فلا تمل، ويجتذب القلب للتأمل فلا يكل، ويستغرق الحس فلا يكاد يؤوب من

---

[١٥] انظر: تفسير الطبري: ١٩/٥–٦.

[١٦] انظر: قطب، في ظلال القرآن: ٥/٢٦٦٩.

[١٧] انظر: تفسير الطبري: ٢٠/١٣٤.

ذلك للتأمل الطويل المديد! فكيف إذا عرف الإنسان أن كل نقطة من هذه النقط الصغيرة المضيئة السابحة في هذا الفضاء الهائل قد تبلغ كتلتها أضعاف كتلة الأرض التي تقله ملايين المرات؟[١٨].

يقول تعالى: «فَقَضَاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ فِي يَوْمَيْنِ وَأَوْحَى فِي كُلِّ سَمَاءٍ أَمْرَهَا وَزَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَحِفْظًا ذَلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ» (سورة فصلت: ١٢).

وفي هذه الآية امتنّ الله على عباده بأن الكواكب زينة للأرض وجمالاً لها فهذا الذي وصفت لكم من خلقي السماء والأرض وما فيهما، وتزييني السماء الدنيا بزينة الكواكب، على ما بينت تقدير العزيز في نقمته من أعدائه، العليم بسرائر عباده وعلانيتهم، وتدبيرهم على ما فيه صلاحهم.[١٩]

ويقول تعالى: ''وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّاظِرِينَ'' (سورة النحل: ١٦).

فقد زين الله السماء بالكواكب لمن نظر إليها وأبصرها.[٢٠]

وعبر الله تعالى عن جمال الكون بالأثر الذي يحدثه في النفس وهو البهجة والسرور فقال تعالى: ''أَمَّنْ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَأَنْزَلَ لَكُمْ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَنْبَتْنَا بِهِ حَدَائِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ مَا كَانَ لَكُمْ أَنْ تُنْبِتُوا شَجَرَهَا أَإِلَهٌ مَعَ اللَّهِ بَلْ هُمْ قَوْمٌ يَعْدِلُونَ'' (سورة النمل: ٦٠).

فكلمة بهجة تعني: حسن لأن الناظر يبتهج[٢١].

المطلب الثاني: الجمال في الإنسان:

لفت الله انتباه الإنسان أنه خلقه في أحسن وأتم وأجمل صورة، ولقد امتنّ الله على الإنسان بهذا الفضل وأنه ميزه على سائر المخلوقات، وأن سائر المخوقات ذللت لخدمته والانتفاع بها

---

[١٨] انظر: قطب، في ظلال القرآن: ٢٧٨٦/٥.

[١٩] تفسير الطبري: ٤٤٢/٢١.

[٢٠] المرجع السابق: ٧٧/١٧.

[٢١] النسفي، عبد الله بن أحمد، تفسير النسفي، تحقيق: يوسف علي بديوي، (بيروت: دار الكلم الطيب، ١٤١٩/١٩٩٨) ٦١٥/٢.

مما يوجب شكر المنعم وهو الله عزوجل على هذه النعمة العظيمة، وهي جمال الإنسان وتناسق أجزائه.

فقال تعالى: «ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ فَأَنَّى تُؤْفَكُونَ (٦٢) كَذَلِكَ يُؤْفَكُ الَّذِينَ كَانُوا بِآيَاتِ اللَّهِ يَجْحَدُونَ (٦٣) اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ (٦٤) هُوَ الْحَيُّ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ فَادْعُوهُ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ» سورة غافر (٦٢-٦٥).

فقد عبر الله تعالى بقوله وصوركم فأحسن صوركم بأن خلقكم منتصب القامة بادي البشرة متناسب الأعضاء، والتخطيطات متهيأ لمزاولة الصنائع واكتساب الكمالات[٢٢].

وهو الذي سمح بأن تكون هناك طيبات من الرزق تنشأ من الأرض، وتهبط من السماء فيستمتع بها هذا الإنسان، الذي صوره الله فأحسن صورته، وأودعه الخصائص والاستعدادات المتسقة مع هذا الكون، الصالحة للظروف التي يعيش فيها مرتبطاً بهذا الوجود الكبير.. فهذه كلها أمور مرتبطة متناسقة كما ترى ومن ثم يذكرها القرآن في مكان واحد، بهذا الترابط، ويتخذ منها برهانه على وحدانية الخالق، ويوجه في ظلها القلب البشري إلى دعوة الله وحده، مخلصاً له الدين، هاتفاً الحمد لله رب العالمين، ويقرر أن الذي يصنع هذا ويبدعه بهذا التناسق هو الذي يليق أن يكون إلهاً وهو الله رب العالمين فكيف يصرف الناس عن هذا الحق الواضح المبين؟[٢٣].

وجمال الإنسان هي منة من الله تعالى تستوجب دوام العبودية له والكفر بهذه النعمة هو من أعظم الكفران قال تعالى: «يَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ (٦) الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ» (سورة الانفطار: ٦-٧).

والتسوية جعل الأعضاء سليمة مسواة معدة لمنافعها، والتعديل جعل البنية معتدلة متناسبة الأعضاء، أو معدلة بما تسعدها من القوى[٢٤].

---

٢٢ البيضاوي، ناصر الدين أبو سعيد عبد الله بن عمر، تفسير البيضاوي، المحقق: محمد عبد الرحمن المرعشلي (بيروت: دار إحياء التراث العربي، الطبعة: الأولى، ١٤١٨ هـ.) ٦٢/٥.

٢٣ انظر: قطب، في ظلال القرآن: ٣٠٩٢/٥.

٢٤ تفسير البيضاوي، ٢٩٢/٥.

إن خلق الإنسان على هذه الصورة الجميلة السوية المعتدلة، الكاملة الشكل والوظيفة، أمر يستحق التدبر الطويل، والشكر العميق، والأدب الجم، والحب لربه الكريم، الذي أكرمه بهذه الخلقة، تفضلاً منه ورعاية ومنة فقد كان قادراً أن يركبه في أية صورة أخرى يشاؤها فاختار له هذه الصورة السوية المعتدلة الجميلة.

وإن الإنسان لَمخلوق جميل التكوين، سوي الخلقة، معتدل التصميم، وإن عجائب الإبداع في خلقه لأضخم من إدراكه هو، وأعجب من كل ما يراه حوله.

وإن الجمال والسواء والاعتدال لتبدو في تكوينه الجسدي، وفي تكوينه العقلي، وفي تكوينه الروحي سواء، وهي تتناسق في كيانه في جمال واستواء! وهناك مؤلفات كاملة في وصف كمال التكوين الإنساني العضوي ودقته وإحكامه وليس هنا مجال التوسع الكامل في عرض عجائب هذا التكوين. ولكنا نكتفي بالإشارة إلى بعضها[٢٥].

ويقول تعالى: «لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ» (سورة الزيتون: ٤).

عن حماد، عن إبراهيم (لَقَدْ خَلَقْنَا الإنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ) قال: في أحسن صورة.

في أحسن تقويم وهو اعتداله واستواء شبابه، كذا قال عامة المفسرين. وهو أحسن ما يكون، لأنه خلق كل شي منكباً عل وجهه، وخلقه هو مستوياً، وله لسان ذلق وئد، وأصابع يقبض بها. وقال أبو بكر بن طاهر: مزيناً بالعقل مؤدياً للأمر مهدياً بالتمييز مديد القامة يتناول مأكوله بيده.

يقول ابن العربي:» ليس لله تعالى خلق أحسن من الإنسان، فإن الله خلقه حياً عالماً، قادراً مريداً متكلماً سميعاً بصيراً مدبراً حكيماً. وهذه صفات الرب سبحانه، وعنها عبر بعض العلماء، ووقع البيان بقوله صلى الله عليه وسلم: «إن الله خلق آدم على صورته» يعني على صفاته التي قدمنا ذكرها. وفي رواية «على صورة الرحمن» ومن أين تكون للرحمن صورة متشخصة، فلم يبق إلا أن تكون معاني»[٢٦].

---

[٢٥] انظر: قطب، في ظلال القرآن: ٣٨٤٨/٦.

[٢٦] القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد البردوني، (القاهرة: دار الكتب المصرية،

إذن فالله سبحانه وتعالى وهو المتقن الصانع خلق الكون بما فيه من طبيعة وجبال وأنهار وبحار على أتم وأبهى وأجمل صورة، وبالرغم من جمال هذه الموجودات فقد خلق الإنسان وجعله أجمل منهم جميعاً لكي يكون ذلك سبباً لعبادة الله تعالى وحده، وترك عبادة الأوثان والأصنام والمخلوقات؛ فهذا كله يدل على وجود خالق مبدع لا كما يدّعي الملاحدة الذين ينكرون الغيب، وعدم وجود إله فتبارك الله أحسن الخالقين ومادام الله سبحانه وتعالى جلت قدرته وتباركت عظمته قد اهتم بالجمال هذا الاهتمام فلا بد أن يكون الجمال مقصداً شرعياً من مقاصد الشريعة الإسلامية؛ فالخالق لهذا الكون الفسيح والجميل محال أن يشرع تشريعات فيها شيء من القبح والسوء والعبث، وإنما تشريعاته وقوانينه يجب تفضلاً منه ونعمة أن تكون جميلة وحسنة وهذا ما سنتناوله في الفقرة القادمة.

المبحث الثالث: الجمال من مقاصد الشريعة الإسلامية:

اهتم المقاصديون والأصوليون بفقه الجمال فجعلوا الجمال من مقاصد الشريعة الإسلامية التي تراعى عند تشريع الأحكام الشرعية عندما قسموا المقاصد الشرعية إلى: ضروريات وحاجيات وتحسينات، وكذلك كانت فكرة الجمال حاضرة عند علماء المذهب الحنفي في أصول الفقه فقد عبروا عنها بالاستحسان كمصدر من مصادر الشريعة الإسلامية مستدلين بقوله تعالى: «الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ أُولَئِكَ الَّذِينَ هَدَاهُمُ اللَّهُ وَأُولَئِكَ هُمْ أُولُو الْأَلْبَابِ» (سورة الزمر:١٨)، وقول ابن مسعود موقوفاً: « ما رأى المسلمون حسناً، فهو عند الله حسن، وما رأوا سيئاً فهو عند الله سيئ»[٢٧].

لذلك سأتناول في هذا المبحث فكرة التحسينيات كمقصد تشرعي معبر عن الجمال.

الطبعة: الثانية، ١٣٨٤هـ - ١٩٦٤ م)، ٢٠/١١٤.

[٢٧] أحمد بن محمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل، مح. شعيب الأرنؤوط، (بيروت: مؤسسة الرسالة، الطبعة١، ٢٠٠١ م) الرقم: ٣٦٠٠، ٦/٨٤. (إسناده حسن من أجل عاصم -وهو ابن أبي النجود-، وبقية رجاله ثقات)

المطلب الأول: التحسينيات:

جاءت الشريعة لتحقيق مصالح العباد في الدنيا والآخرة؛ فمقاصد الشريعة هي الغايات التي جاءت الشريعة لتحقيقها، ومن خلال استقراء أحكام الشريعة الإسلامية نجد أن مقاصد الشريعة تنقسم إلى ثلاثة أقسام وهي: الضروريات والحاجيات والتحسينيات؛ فالضروريات هي الأمور التي لا بد منها لتحقيق مصالح الناس في الدين والدنيا، ولا يمكن الاستغناء عنها بحيث إذا فقدت لم تجر مصالح الدنيا على استقامة، بل على فساد وتهارج وفوت حياة، وفي الأخرى فوت النجاة والنعيم، والرجوع بالخسران المبين، والحفظ لها يكون من خلال حفظ الدين والنفس والعقل والنسل والمال.

وأما الحاجيات: فمعناها أنها مفتقر إليها من حيث التوسعة، ورفع الضيق المؤدي في الغالب إلى الحرج والمشقة اللاحقة بفوت المطلوب، فإذا لم تراع دخل على المكلفين الحرج والمشقة، ولكنه لا يبلغ مبلغ الفساد العادي المتوقع في المصالح العامة وهي جارية في العبادات، والعادات، والمعاملات، والجنايات.

وأما التحسينيات والتي هي موضوع حديثنا فهي: الأخذ بما يليق من محاسن العادات، وتجنب المدنسات التي تأنفها العقول الراجحات، ويجمع ذلك قسم مكارم الأخلاق. ففي العبادات، كإزالة النجاسة والطهارات، وستر العورة، وأخذ الزينة، والتقرب بنوافل الخيرات من الصدقات والقربات، وأشباه ذلك.

وفي العادات، كآداب الأكل والشرب، ومجانبة المآكل النجسات، والمشارب المستخبثات، والإسراف والإقتار في المتناولات، وفي المعاملات، كالمنع من بيع النجاسات، وفضل الماء والكلأ، وفي الجنايات، كمنع قتل النساء والصبيان والرهبان في الجهاد.

فهذه الأمور راجعة إلى محاسن زائدة على أصل المصالح الضرورية والحاجية، إذ ليس فقدانها بمخل بأمر ضروري ولا حاجي، وإنما جرت مجرى التحسين والتزيين[٢٨].

---

[٢٨] الشاطبي، إبراهيم بن موسى، الموافقات، المحقق: أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سلمان، (دار ابن عفان، الطبعة الأولى ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م) ٢/ ٢٣.

نلاحظ من خلال كلام الشاطبي عن التحسينيات أنها جرت مجرى التحسين والتزيين، والتحسين والتزيين متعلق في الشكل الخارجي، والصورة الظاهرية وهو مقصد الجمال.

ففكرة التحسينيات تؤكد على أهمية فقه الجمال في الإسلام ومراعاته، وأن قيمة الجمال احتلت موقعاً مهماً في الشريعة الإسلامية حيث أنها تراعى عند تشريع الأحكام.

ويمكن أن أشبه هذه المقاصد بجسم الإنسان؛ فالضروريات هي الأساس وهي بمنزلة العقل، والقلب، والدم من جسم الإنسان إذ لا يمكن الحياة بدون هذه الأجهزة، والحاجيات بمنزلة الأطراف الأربعة اليدين، والرجلين، والحواس للإنسان إذ يمكن الإنسان أن يسنغني عن اليدين، أو الرجلين، أو حاسة البصر لكن بمشقة وصعوبة، وأما التحسينيات فهي بمنزلة الشكل الحسن، والزينة والجمال بالنسبة للإنسان فالإنسان الذي لا يعتني بشكله الخارجي لا يكون مألوفاً وتنفر عنه الطباع السليمة.

فالحكم حتى يتم على أحسن وجه وأكمل أداء لا بد من مراعاة التحسينيات، وأن يكون على أحسن صورة، وأتم وجه، وإلا خرج الحكم مشوهاً ناقصاً تنفر الناس عنه، وقد عرّف الطاهر بن عاشور التحسينيات بما يؤكد هذا المعنى حيث يقول: هي عندي ما كان بها كمال حال الأمة في نظامها حتى تعيش آمنة مطمئنة، ولها بهجة المنظر المجتمع في مرأى بقية الأمم حتى تكون الأمة الإسلامية مرغوباً في الاندماج فيها، أو في التقرب منها فإن لمحاسن العادات مدخلاً في ذلك سواء كانت عادات عامة كستر العورة أم خاصة ببعض الأمم كخصال الفطرة وإعفاء اللحية. والحاصل أنها مما تراعى فيها المدارك البشرية الراقية[٢٩].

وقد عرف الإمام الغزالي التحسينات حيث قال: الرتبة الثالثة ما لا يرجع إلى ضرورة ولا إلى حاجة ولكن يقع موقع التحسين والتزيين والتيسير للمزايا والمزائد، ورعاية أحسن المناهج في العادات والمعاملات[٣٠]. فهذا الكلام يؤكد على أن التحسينيات إنما هي للاهتمام بالحكم من حيث الشكل

---

[٢٩] ابن عاشور، محمد الطاهر، مقاصد الشريعة، تحقيق محمد الطاهر الميساوي، (بيروت: دار النفائس، الطبعة الثانية، ١٤٢١/٢٠٠١) ٣٠٨.

[٣٠] الغزالي، محمد بن محمد الغزالي الطوسي، المستصفى، تحقيق: محمد عبد السلام عبد الشافي، (بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة: الأولى، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م) ١/١٧٥.

والمظهر، ومن أجل أن يظهر الحكم بأجمل صورة عند التطبيق ليكون أدعى للقبول والتطبيق من الناس حيث إن الإنسان يميل إلى المظهر الحسن والشكل الجميل، وينفر من المنظر القبيح.

وليس المقصود من الترتيب بين الضروريات والحاجيات والتحسينيات أنها أمر يمكن الاستغناء عنه بل الحكم التحسيني لا بد من أدائه فمثلاً ستر العورة وإزالة النجسات هي من التحسينيات ولكنها بنفس الوقت تعتبر شرط من شروط الصلاة لا تصح الصلاة إلا بها، وكذلك النهي عن قتل النساء في الجهاد هو حكم تحسيني ولا يعني ذلك أن الحكم يعود على الإباحة أو الكراهة في قتل النساء والصبيان بل يحرم قتل النساء والصبيان في المعركة، وكذلك الإسراف منهي عنه في الإسلام عموماً حيث قال تعالى: «يَا بَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِنْدَ كُلِّ مَسْجِدٍ وكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ» (سورة الأعراف: ٣١) وهو في رتبة التحسينيات، وكذلك الأخذ بمكارم الأخلاق تعتبر واجبة في الإسلام كالالتزام بالصدق والوفاء بالعهد، والوعد والأمانة، ورد الأمانات إلى أهلها وهي تعتبر من التحسينيات.

إذن وجود هذه الأحكام في مرتبة التحسينيات لا يعني أنها من المباحات أو المندوبات، وتركها من المكروهات، وإنما من هذه الأحكام منها ما هو واجب فعله كستر العورة، أو محرم فعله كالإسراف، ومنها ما هو شرط وركن.

فالمقصود من التحسينيات أنها جاءت مراعية الجمال في تشريع الأحكام، ومراعية الأكمل والأفضل في تشريعها، ويمكن أن ضرب مثالاً توضيحيا لذلك في موضوع الصلاة فإقامة الصلاة من الضروريات لحفظ الدين، ولكن أداءها تامة الأركان والشروط، والسنن والآداب هو من تمام الصلاة فلو أن رجلاً أقام الصلاة ولم يؤدها بالشكل المطلوب والأداء الحسن تكون الصورة قبيحة، وكأنه لم يصلِ كما ذكر ذلك النبي صلى الله عليه وسلم للرجل المسيء صلاته فقال له:»ارجع فصل فإنك لم تصل»[٣١] ثم علمه صلاة جميلة حسنة تامة، وكذلك الصيام هو من الضروريات لكن لو صام إنسان عن الطعام والشراب ول يصم لسانه عن الكذب وسوء الأخلاق كأنه لم يصم فقد

---

٣١ صحيح البخاري، كتاب الأذان، باب وجوب القراءة للإمام، الرقم: ٧٥٧، ١/١٥٢.

قال صلى الله عليه وسلم: «كم من صائم ليس له من صيامه إلا الجوع، وكم من قائم ليس له من قيامه إلا السهر «[٣٢].

والخلاصة إن الشريعة الإسلامية راعت الجمال في تشريع الأحكام، وأعطته أهمية خاصة من خلال اعتباره في كثير من الأحكام التشريعية فالواجب على المجتهدين عن الاجتهاد في الأحكام التشريعية مراعاة هذا المقصد لأنه مقصد من مقاصد الشريعة التي قامت عليه كفقه التيسير ورفع الحرج، والرحمة ويمكن أن نعبر عن ذلك بفقه الجمال.

المطلب الثاني: فقه الجمال عند الفقهاء:

اهتم الفقهاء بقيمة الجمال فاعتبروها في كثير من الأحكام الشرعية ومن خلال الاستقراء نجد اعتبار الفقهاء للجمال في كثير من الأبواب الفقهية:

أولاً- النظافة جمال: فالطهارة وهي النظافة شرط من شروط أهم ركن في الإسلام وهو الصلاة حيث لا تصح الصلاة بدون طهارة البدن والثياب والمكان؛ فقال صلى الله عليه وسلم: «الطهور شطر الإيمان»[٣٣] وقد تناول الفقهاء موضوع الطهارة في أول أبواب الفقه في أكثر من مائة صفحة من خلال الحديث عن وسيلة التطهير، وهي الماء وأوصافها، ثم وسائل التطهير الأخرى، ثم الطهارة من الحدث الأصغر من خلال الوضوء يومياً خمس مرات، ثم الطهارة من الحدث الأكبر وهو الغسل في حال الجناية والحيض والنفاس.

ثانياً: الجمال فطرة: اعتبر الفقهاء الجمال فطرة خلق الله الناس عليها لذلك أمر بخصال الفطرة التي تميل الناس إليها، وتنفر من ضدها وهي تقليم الأظافر، ونتف الإبط، وحلق العانة، والختان والسواك، وتنظيف الأسنان عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال صلى الله عليه وسلم: « الفطرة خمس، أو خمس من الفطرة: الختان، والاستحداد، ونتف الإبط، وتقليم الأظفار، وقص الشارب «[٣٤]. وأمر بتنظيف الفم والأسنان عند كل صلاة عن أبي هريرة رضي الله عنه: أن رسول

---

[٣٢] مسند الإمام أحمد بن حنبل، الرقم: ٩٦٨٥، ١٥/٤٢٨. إسناده حسن.

[٣٣] صحيح مسلم، كتاب الطهارة، باب فضل الوضوء، رقم: ٢٢٣، ١/٢٠٣.

[٣٤] البخاري، محمد بن إسماعيل. صحيح البخاري، مح. محمد زهير بن ناصر الناصر، (دار طوق النجاة، الطبعة١، ١٤٢٢هـ).

الله صلى الله عليه وسلم قال: «لولا أن أشق على أمتي أو على الناس لأمرتهم بالسواك مع كل صلاة»[٣٥].

ثالثاً: جمال الصوت: تحسين الصوت وجماله: إن تحسين الصوت في القرآن الكريم مطلوب، وقد امتدح رسول الله صلى الله عليه وسلم أبا موسى لحسن صوته في القرآن عن أبي موسى رضي الله عنه، عن النبي صلى الله عليه وسلم قال له: «يا أبا موسى لقد أوتيت مزماراً من مزامير آل داود»[٣٦]، وأمر رسول الله صلى الله عليه وسلم بالتغني بالقرآن، وتحسين الصوت وتجميله عن أبي هريرة، قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «ليس منا من لم يتغن بالقرآن»[٣٧].

وقد تحدث الفقهاء عن موضوع تحسين الصوت وتجميله عموماً بأحكام فقهية تفصيلية في موضوع الغناء وأحكامها في الفقه الإسلامي، وفي أدب السماع والوجد[٣٨] حيث أباح كثير من الفقهاء الغناء بشروط وضوابط وذلك عندما تؤدي إلى معان حسنة فالغناء كلام حسنه حسن وقبيحه قبيح عن عبيد الله رضي الله، عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «لله أشد أذناً إلى حسن الصوت بالقرآن من صاحب القينة إلى قينته» قال الشافعي: وإنه سمع عبد الله بن قيس أبا موسى، يقرأ فقال: « لقد أوتي هذا من مزامير آل داود عليه السلام.

وقال الشافعي رضي الله عنه: الشعر كلام حسن، حسنه كحسن الكلام وقبيحه كقبيح الكلام، غير أنه كلام باق سائر، فذلك فضله على الكلام[٣٩].

رابعاً: الزينة والجمال: الزينة والتزين هي اتخاذ الحلي والأمور الجميلة لتزيين الجسم والبيوت والأماكن، وقد تناول الفقهاء أحكام الزينة بالتفصيل في كتبهم ومن الممكن القول بأن الزينة تعتريها

كتاب اللباس، باب قص الشارب، رقم: ٥٨٨٩، ٧/ ١٦٠ .

٣٥ المرجع السابق، كتاب الجمعة، باب السواك يوم الجمعة، رقم: ٨٨٧، ٢/ ٤.

٣٦ المرجع السابق، كتاب فضائل القرآن، باب حسن الصوت بالقراءة للقرآن الكريم، رقم: ٥٠٤٨، ٦/ ١٩٥.

٣٧ المرجع السابق، كتاب التوحيد، باب قوله تعالى: (وأسروا قولكم..)، رقم: ٧٥٢٧، ٩/ ١٥٤.

٣٨ انظر: الغزالي، إحياء علوم الدين.

٣٩ أبو بكر البيهقي، أحمد بن الحسين بن علي، السنن الصغير، المحقق: عبد المعطي أمين قلعجي، (باكستان: جامعة الدراسات الإسلامية، كراتشي، الطبعة: الأولى، ١٤١٠هـ - ١٩٨٩م) كتاب الشهادات، باب من تجوز شهادته ومن لا تجوز، الرقم: ٣٣٦٨، ٤/ ١٨١.

الأحكام التكليفية الخمسة من حيث الوجوب كتزين المرأة لزوجها وتزين الرجل لزوجته، وقد تكون مندوبة وهو اتخاذ الزينة واللباس الحسن والرائحة الحسنة في جميع الأحوال وقد قال تعالى: «يَا بَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِنْدَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ (٣١) قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ آمَنُوا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا خَالِصَةً يَوْمَ الْقِيَامَةِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ» (سورة الأعراف:٣٢)، وقد تكون مكروهة عندما يصل التزين إلى حد الإسراف، وقد تكون محرمة كالتبرج المنهي عنه بالنسبة للمرأة أمام الرجال الأجانب فقال تعالى: «وَقُلْ لِلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَى جُيُوبِهِنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا لِبُعُولَتِهِنَّ أَوْ آبَائِهِنَّ أَوْ آبَاءِ بُعُولَتِهِنَّ أَوْ أَبْنَائِهِنَّ أَوْ أَبْنَاءِ بُعُولَتِهِنَّ أَوْ إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي أَخَوَاتِهِنَّ أَوْ نِسَائِهِنَّ أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُنَّ أَوِ التَّابِعِينَ غَيْرِ أُولِي الْإِرْبَةِ مِنَ الرِّجَالِ أَوِ الطِّفْلِ الَّذِينَ لَمْ يَظْهَرُوا عَلَى عَوْرَاتِ النِّسَاءِ وَلَا يَضْرِبْنَ بِأَرْجُلِهِنَّ لِيُعْلَمَ مَا يُخْفِينَ مِنْ زِينَتِهِنَّ وَتُوبُوا إِلَى اللَّهِ جَمِيعًا أَيُّهَ الْمُؤْمِنُونَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ» (سورة النور:٣١). فهذه الآية تحدثت عن أحكام الزينة والتزين بالنسبة للمرأة، وبينت الأصناف الذين يجوز للمرأة أن تبدي زينتها أمامهن وقد استثنت الآية من عدم جواز الزينة الزينة الظاهرة، واختلف المفسرون في تحديد المراد منها فمنه من قال الثياب الظاهرة، ومنهم من قال الكحل والخاتم والسواران والوجه والكفان، كما ورد عن ابن عباس رضي الله عنهما[٤٠]، ومن أمثلة الزينة المحرمة لبس الذهب والحرير بالنسبة للرجال والوشم وتغيير خلق الله كما ورد عن ابن عمر، أن رسول الله صلى الله عليه وسلم: «لعن الواصلة والمستوصلة، والواشمة والمستوشمة»[٤١].

وفصّل الفقهاء في أحكام الزينة في الفقه في باب الحظر والإباحة كزينة المرأة، وزينة المساجد، وزينة البيوت مما يدل على اهتمام الفقهاء في الجمال وأحكامه[٤٢].

خامساً: العمليات التجميلية: تناول الفقهاء الحديث عن العلميات التجميلية في قضايا فقهية معاصرة حيث وضعوا مجموعة من الضوابط لهذه العمليات، وقد عرف مجمع الفقه الإسلامي

---

[٤٠] انظر تفسير الطبري، ١٩/١٥٧.

[٤١] صحيح مسلم، كتاب اللباس والزينة، باب تحريم فعل الواصلة، رقم: ٢١٢٤، ٢/١٦٧٧.

[٤٢] انظر: الزحيلي، وهبة. الفقه الإسلامي وأدلته، (دمشق: دار الفكر، الطبعة٢، ١٩٨٥م) ٤/٢٦٤٥.

عمليات التجميل: بأنها تلك الجراحة التي تعنى بتحسين (وتعديل شكل) جزء أو أجزاء من الجسم البشري الظاهرة، أو إعادة وظيفته إذا طرأ عليه خلل مؤثر.

ثم تحدث عن مجموعة من الأحكام الشرعية المتعلقة بعمليات التجميل فيما يخص عمليات التنحيف، وتجميل الأنف والوجه حيث نص بأنه يجوز شرعًا إجراء الجراحة التجميلية الضرورية والحاجية التي يقصد منها إعادة شكل أعضاء الجسم إلى الحالة التي خلق الإنسان عليها، وإعادة الوظيفة المعهودة لأعضاء الجسم وإصلاح العيوب الخلقية مثل: الشفة المشقوقة (الأرنبية) واعوجاج الأنف الشديد والوحمات، والزائد من الأصابع والأسنان، والتصاق الأصابع إذا أدى وجودها إلى أذى مادي أو معنوي مؤثر، وإصلاح العيوب الطارئة (المكتسبة) من آثار الحروق والحوادث والأمراض وغيرها، مثل: زراعة الجلد وترقيعه، وإعادة تشكيل الثدي كليًا حالة استئصاله، أو جزئيًا إذا كان حجمه من الكبر أو الصغر بحيث يؤدي إلى حالة مرضية، وزراعة الشعر حالة سقوطه خاصة للمرأة، وإزالة دمامة تسبب للشخص أذى نفسيًّا أو عضويًّا.

أما العمليات التحسينية فقد أوضح بأنه لا يجوز إجراء جراحة التجميل التحسينية التي لا تدخل في العلاج الطبي ويقصد منها تغيير خلقة الإنسان السوية تبعًا للهوى والرغبات بالتقليد للآخرين، مثل عمليات تغيير شكل الوجه للظهور بمظهر معين، أو بقصد التدليس وتضليل العدالة، وتغيير شكل الأنف وتكبير أو تصغير الشفاه، وتغيير شكل العينين وتكبير الوجنات.

ونص على جواز تقليل الوزن (التنحيف) بالوسائل العلمية المعتمدة ومنها الجراحة (شفط الدهون)، إذا كان الوزن يشكل حالة مرضية ولم تكن هناك وسيلة غير الجراحة بشرط أمن الضرر[٤٣].

---

[٤٣] انظر قرار مجمع الفقه الإسلامي قرار رقم: ١٨) ١٧٣/(١١ بشأن الجراحة التجميلية وأحكامها المنعقد في دورته الثامنة عشرة في بوتراجايا (ماليزيا) من ٢٤ إلى ٢٩ جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ، الموافق ٩-١٤ تموز (يوليو) ٢٠٠٧م،

المبحث الثالث: الجمال والفن:

الجمال مرتبط بالفن ارتباطاً وثيقاً حتى إن كثيراً من الباحثين عندما يتحدثون عن الفن يتناولون الحديث عن الجمال فالفن هو الجمال في الحياة والوجود، ووظيفة الفن صنع الجمال يقول محمد قطب: (والفن الاسلامي موكل (بالجمال).. يتتبعه في كل شيء، وكل معنى في هذا الوجود. الجمال بمعناه الواسع الذي لا يقف عند حدود الحس، ولا ينحصر في قلب محدود. جمال الكون بنجومه وشموسه وما بينها من تجاذب وارتباط. وجمال الطبيعة بما فيه من جبال وأنهار وأضواء وظلال وجوامد وأحياء. وجمال القيم والاوضاع والنظام والأفكار والتنظيمات. كل ذلك ألوان من الجمال يحتفي بها الفن الاسلامي، ويجعلها مادة أصلية للتعبير. بل هو يعرض الحياة كلها من خلال المعايير الجمالية، سواء بالسلب أو الايجاب.[٤٤]«

والفن يتناول مسائل عديدة مرتبطة بالجمال لذلك تناول الفقهاء مسألة الفن من خلال الغناء والموسيقى وهو جمال الصوت والسماع، وكذلك الفن المعماري وهو جمال البناء، والفن في الخط والرسم والأدب والشعر وقد كان التراث العربي والإسلامي غنياً في جانب الشعر والأدب وهو جمال الكلمة، وفن الحرفة والمهارة اليدوية وهو جمال الصنعة، وقد أبدع الفنانون المسلمون على امتداد الحضارة الإسلامية حيث قدموا فناً منضبطاً بضوابط الشريعة الإسلامية وله طابعه الخاص خلافاً للفن الغربي المليء بالشهوات والإيحاءات الشهوانية والجنسية فكان الفن الإسلامي ذا أهداف سامية وأغراض إيجابية، ووسيلة إلى غرس عقيدة التوحيد، والتعرف إلى الله سبحانه وتعالى، وغرس كثير من القيم الإنسانية النبيلة، وقدمت الحضارة الإسلامية آثاراً كثيرة في الفن الإسلامي كبناء المساجد وتزيينها وزخرفتها، والعمارة الإسلامية والخطوط الإسلامية الجميلة واللوحات والزخارف النباتية ورسم الطبيعة والنحت[٤٥].

وأما جمال الكلمة فحسبنا أن نتحدث عن الفن في القرآن الكريم وقد أبدع سيد قطب في حديثه عن الموضوع في كتابه التصوير الفني في القرآن حيث تحدث عن الجوانب الفنية والإبداع الأدبي، وجمالية الكلمة في القرآن الكريم، وكيف أن هذا الإبداع والجمال كان سبباً في إسلام كثير

---

[٤٤] محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، (القاهرة: دار الشروق، الطبعة السادسة، ١٤٠٣، ١٩٨٣) ٢٠٢.

[٤٥] انظر: الشامي، كتاب الفن الإسلامي التزام وابتداع، (دمشق: دار القلم، الطبعة الأولى، ١٤١٠، ١٩٩٠).

من أهل الجاهلية كسيدنا عمر بن الخطاب عندما استمع إلى آيات من القرآن الكريم أوائل سورة طه، وكيف شهد عدد من المشركين على تأثرهم بقوة الكلمة وجمالها بمجرد سماعهم آيات من القرآن كما وصف الوليد بن المغيرة القرآن الكريم[٤٦] حيث يقول الوليد: «فوالله ما منكم رجل أعلم بالأشعار مني، ولا أعلم برجزه مني، ولا بقصيده، ولا بأشعار الجنّ، والله ما يشبه الذي يقول شيئا من هذا، ووالله إن لقوله لحلاوة، وإنه ليحطم ما تحته، وإنه ليعلو ولا يعلى)[٤٧] والأدب العرب والإسلامي زاخر بجمال الكلمة.

ولقد تحدث الفقهاء بشكل مطول عن عدد من المسائل المتعلقة بالفنون الجميلة وأهم المسائل التي تناولوها في كتبهم الفقهية:

اللهو وضوابطه

السماع والموسيقا

الرسم والتصوير والنحت

التزيين والزخرفة في البناء ومن خلال مراجعة أبحاثهم في هذه المواضيع لا نجد المنع والتحريم المطلق كما يصور البعض أن الإسلام ضد الفن بدليل تحريم كثير من الفنون، وإنما نجد الإباحة المنضبطة بضوابط الشريعة الإسلامية[٤٨] فمن أهم أهداف الفن الإسلامي: أن يكون ذا رسالة سامية، وأن يهدف إلى غرس القيم، وألا يصاحب الفن المحرمات كشرب الخمر، والشهوات غير المنضبطة كالزنى والعلاقات الجنسية المحرمة، والابتعاد عن الإسراف والتبذير.

فيما عدا ذلك فقد شجع الإسلام على الفن وإظهار الجمال في خلق الله، والتمتع بهذا الجمال يقول تعالى: «قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ آمَنُوا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا خَالِصَةً يَوْمَ الْقِيَامَةِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ» (سورة الأعراف:٣٢)،

---

٤٦ انظر، سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم.

٤٧ تفسير الطبري، ٢٤/٢٤.

٤٨ انظر: القرضاوي، الفن في الإسلام.

وقوله تعالى: «وَالْأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ (٥) وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ» (سورة النحل:٥–٦).

يقول سيد قطب: «ففي الأنعام دفء من الجلود والأصواف والأوبار والأشعار، ومنافع في هذه وفي اللبن واللحم وما إليها. ومنها تأكلون لحماً ولبناً وسمناً، وفي حمل الأثقال إلى البلد البعيد لا يبلغونه إلا بشق الأنفس. وفيها كذلك جمال عند الإراحة في المساء وعند السرح في الصباح. جمال الاستمتاع بمنظرها فارهة رائعة صحيحة سمينة. وأهل الريف يدركون هذا المعنى بأعماق نفوسهم ومشاعرهم أكثر مما يدركه أهل المدينة.

وفي الخيل والبغال والحمير تلبية للضرورة في الركوب. وتلبية لحاسة الجمال في الزينة: «لِتَرْكَبُوها وَزِينَةً» .

وهذه اللفتة لها قيمتها في بيان نظرة القرآن ونظرة الإسلام للحياة. فالجمال عنصر أصيل في هذه النظرة وليست النعمة هي مجرد تلبية الضرورات من طعام وشراب وركوب بل تلبية الأشواق الزائدة على الضرورات تلبية حاسة الجمال ووجدان الفرح والشعور الإنساني المرتفع على ميل الحيوان وحاجة الحيوان.»[٤٩].

فالإنسان مفطور على التمتع بالجمال، والتلذذ بالمناظر والأصوات والأشكال الحسنة، والإسلام دين الفطرة لذلك استجابت الشريعة الإسلامية لهذه الفطرة من خلال التمتع بألوان من الجمال على أن يكون ذلك من خلال الطرق المشروعة والمنضبطة خلافاً لما نراه في عدد من العقائد والأديان الباطلة التي كانت تقوم على فكرة أن يعذب الإنسان جسده، وأن يحرمه من الطيبات ظناً منهم أن هذا هو التقرب إلى الله سبحانه وتعالى، ومن أجل التكفير عن خطيئة آدم الكبرى كما يزعمون.

---

٤٩ سيد قطب، في ظلال القرآن، ٤/٢١٦١.

الخاتمة:

في ختام البحث نستعرض أهم النتائج التي توصل إليها الباحث:

١- إن فكرة الجمال في الإسلام هي فكرة أصيلة، وقيمة أساسية متعلقة بالجمال الظاهري، والجمال الباطني.

٢- جمال الكون والإنسان يدلان على إتقان الخالق عزوجل وقدرته على الخلق.

٣- الجمال مقصد رئيسي من مقاصد الشريعة الإسلامية عبر عنها الفقهاء بالتحسينيات.

٤- اهتمام الفقهاء بالجمال من خلال عدد من الفروع الفقهية كتحسين الصورة والشكل، وتحسين الصوت، وأحكام الزينة في الفقه.

٥- الجمال مرتبط بالفن وقد أشار الفقهاء إلى هذه الفكرة من خلال عدد من المسائل المتعلقة بالفن، وأن الفن الإسلامي ذات رسالة سامية، وأهداف نبيلة.

كما يوصي الباحث في التوسع بالدراسات المتعلقة في الجمال في الفقه الإسلامي، وفي مقاصد الشريعة الإسلامية.

فهرس المصادر والمراجع

ابن حيان الأندلسي، محمد بن يوسف، البحر المحيط، المحقق: صدقي محمد جميل، دار الفكر – بيروت، الطبعة: ١٤٢٠هـ.

ابن عاشور، محمد الطاهر، مقاصد الشريعة، تحقيق محمد الطاهر الميساوي، دار النفائس، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٢١/٢٠٠١.

ابن فارس، أحمد بن فارس، مقاييس اللغة بن زكرياء، المحقق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دمشق، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.

ابن قيم، محمد بن أبي بكر، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.

ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي. لسان العرب، بيروت: دار صادر، الطبعة٣، ١٤١٤هـ.

أبو بكر البيهقي، أحمد بن الحسين بن علي، السنن الصغير، المحقق: عبد المعطي أمين قلعجي، جامعة الدراسات الإسلامية، كراتشي . باكستان، الطبعة: الأولى، ١٤١٠هـ – ١٩٨٩م.

أحمد بن محمد بن حنبل. مسند الإمام أحمد بن حنبل، مح. شعيب الأرنؤوط، بيروت: مؤسسة الرسالة، الطبعة١، ٢٠٠١ م.

البخاري، محمد بن إسماعيل. صحيح البخاري، مح. محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، الطبعة١، ١٤٢٢هـ.

البيضاوي، ناصر الدين أبو سعيد عبد الله بن عمر – تفسير البيضاوي– المحقق: محمد عبد الرحمن المرعشلي– الناشر: دار إحياء التراث العربي — بيروت– الطبعة: الأولى – ١٤١٨ هـ.

الجرجاني، علي بن محمد بن علي الزين الشريف – التعريفات– – الناشر: دار الكتب العلمية بيروت –لبنان– الطبعة: الأولى ١٤٠٣هـ –١٩٨٣م.

الزحيلي، وهبة. الفقه الإسلامي وأدلته، دمشق: دار الفكر، الطبعة٢، ١٩٨٥م.

سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، القاهرة، الطبعة ١٧، ١٤٢٥، ٢٠٠٤.

سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، الطبعة: السابعة عشرة، ١٤١٢ هـ..

الشاطبي، الموافقات إبراهيم بن موسى، المحقق: أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سلمان، دار ابن عفان، الطبعة الأولى ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م.

الشامي، صالح أحمد، الظاهرة الجمالية في الإسلام، المطتب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٧– ١٩٨٦.

الشامي، صالح أحمد، الفن الإسلامي التزام وابتداع، دار القلم، دمشق، الطبعة الأولى، ١٤١٠، ١٩٩٠.

الطبري، محمد بن جرير أبو جعفر الطبري، تفسير الطبري، تحقيق: الدكتور عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة: الأولى، ١٤٢٢ هـ – ٢٠٠١م.

عبد الغفور، الجمال في ضوء السنة النبوية، رسالة ماجستير مقدمة في الجامعة الإسلامية، غزة، ١٤٣٠، ٢٠٠٩.

الغزالي، محمد بن محمد الغزالي الطوسي، المستصفى، تحقيق: محمد عبد السلام عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤١٣هـ – ١٩٩٣م.

الغزالي، محمد بن محمد الغزالي الطوسي، إحياء علوم الدين إحياء علوم الدين، دار المعرفة — بيروت.

الفيروزآبادى، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة– الناشر: مؤسسة الرسالة ، بيروت — لبنان– الطبعة: الثامنة، ١٤٢٦ هـ – ٢٠٠٥ م.

القرضاوي، يوسف، الفن في الإسلام.

القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد– الجامع لأحكام القرآن – تحقيق: أحمد البردوني الناشر: دار الكتب المصرية — القاهرة– الطبعة: الثانية، ١٣٨٤هـ – ١٩٦٤ م.

محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، القاهرة، الطبعة السادسة، ١٤٠٣، ١٩٨٣.

المحمود، عبد الكريم عاصي، الجمال في الإسلام، بحث محكم، مجلة كلية الفقه، جامعة الكوفة، العراق، العدد١٦، ٢٠١٢.

مسلم بن الحجاج القشيري– صحيح مسلم– دار إحياء التراث– بيروت– ت: محمد فؤاد عبد الباقي .

النسفي، عبد الله بن أحمد. تفسير النسفي. تحقيق: يوسف علي بديوي. المجلد ٢. بيروت: دار الكلم الطيب، ١٩٩٨/١٤١٩.

النووي، محيي الدين يحيى بن شرف، شرح صحيح مسلم، دار إحياء التراث العربي — بيروت، الطبعة: الثانية، ١٣٩٢.

وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية. الموسوعة الفقهية الكويتية، الكويت: مطبعة ذات السلاسل، الطبعة٢، ١٩٨٣م.

الجماليات والزخرفة اللغوية
في فن التراسل الأندلسي
(الرسائل الحربية أنموذجا)

NAIM HANK[١]

ملخص

تميز الأدب الأندلسي بسمات عديدة ونال الاهتمام العظيم من الباحثين والمؤرخين والنقاد، وذلك لمكانته والأسلوب الذي تميز به، حيث عبر به الأندلسيون عن مشاعرهم المختلفة خلال السلم والحرب وخلال الحزن والفرح. ومن مظاهر أدب المراسلات والتراسل بين الأندلسيين على مختلف المستويات، المراسلات الرسمية والحربية التي اختلفت غايتها بين غاية فكرية وغاية بيانية. في هذا البحث سنتناول قسما من هذه الرسائل بالدراسة والتتبع وهي الرسائل الحربية والرسمية بين قادة الجيوش والجند ومراكز القرار السياسي في الأندلس، من حيث الجماليات الأدبية التي احتوتها تلك الرسائل، فرغم الألم أحيان في الرسائل التي كتبها بعض الأندلسيين في الاستنجاد والاستصراخ، ورغم العجلة التي تحملها تلك

[١] naimhank@karabuk.edu.tr. Faculty of Islamic Studies, Karabuk University, Türkiye

الرسائل أحيانا أخرى، إلا أن هذه الرسائل لم تخل من الجماليات الأدبية والفنية والبلاغية، كما لم تخل من قوة المعنى التي تولده الخاصيات الموجودة في تلك الرسائل، كالاختصار وقوة الألفاظ، واستخدام أمثال أهل البلد، والتمثيل بما هو مشهور ومعروف عند المرسل والمرسل إليه. وسيكون بحثا في ثلاثة محاور هي: فن التراسل في الأدب الأندلسي، الرسائل الحربية في الأدب الأندلسي، وجماليات اللغة والمحتوى في الرسائل الحربية في الأندلس.

الكلمات المفتاحية: الجماليات اللغوية، الزخرفة اللغوية، الأدب الأندلسي، الرسائل الحربية.

مقدمة

فن التراسل الأندلسي له شأن مختلف عما عرفته العرب في تاريخها الأدبي، ساعده في ذلك اهتمام الأندلسيين بالجمال والجماليات في كل شؤون حياتهم، من البناء إلى الملابس إلى الكتابة إلى مناسباتهم وغيرها، كما ساعد على بلوغ فن التراسل مراحل متقدمة في الجماليات الكتابية، اهتمام الوزراء والأمراء وأصحاب الشأن بها، فنجد في فن التراسل مثلا الرسائل الديوانية، والإخوانية، والحربية، ورسائل الحب المفتوحة، كما تناول هذا الفن موضوعات متعددة من حياة الأندلسيين، ولم يخل من الخيال الفني في معانيه، كما لم يخلو من الفن الكتابي في سطوره، لما نجده في هذه الرسائل من البلاغة وبيان وجمال، وخذ إن شئت مثالا لذلك رسائل ابن زيدون، وابن شهيد، وابن حزم.

لم يقتصر الجمال في فن التراسل الأندلسي على الأحوال والأزمنة الجميلة التي عاشتها الأندلس، ولكن امتد ذلك إلى أزمنة الحرب والثورات التي شهدتها الأندلس، فكما كان فن التراسل جميلا مليئا بالمشاعر الطيبة والحب، كان أيضا جميلا في عباراته معبرا عن الألم والعجز عندما يعبر المستغيثون عما يعايشونه من ظلم وعجز، وأحيانا معبرا عن الجدية في الأمر والنهي والترتيب والتدبير عندما يتعلق الأمر بالرسال الديوانية والرسمية التي كانت بين أصحاب السياسة والجيش.

وسنتناول بالدراسة والتمثيل الرسائل الحربية، لإبراز كيفية استمرار هذه الجماليات اللغوية في الرسائل الحربية والرسائل الديوانية حتى في زمن الألم والدم، وفي زمن عانت في الأندلس الويلات من جحيم الظلم والاضطهاد.

المبحث الأول: فن الترسل في الأدب الأندلسي

التراسل فن عرفه الإنسان منذ القدم، غرضه تبليغ البعيد بأمر ما لا يعرفه المتلقي في زمن ومكان الُمرسل، وقد تطور عند العرب منذ مجيء الإسلام، وقد راسل صلى الله عليه وسلم ملوك الأرض في زمانه ودعاهم للإسلام، ثم ازدهر بعد ذلك في العصرين الأموي والعباسي مع ازدهار التدوين، لما برزت الحاجة للمراسلات السياسية بشكل أكبر مما كانت عليه قبل ذلك بعد اتساع رقعة الدولة. وقد عُرِّف فن التراسل باعتبار المهارات التي يجب أن تتوفر في المرسَل بأنه (كتابة الرسائل، إذا كان مورده على أسماع متفرقة من خاصي وعامي، وأفهام مختلفة من ذكي وغبي، وللمترسل أمور لابد مراعاتها، منها تبيين مقادير من يكتب عنه وإليه، حتى لا يرفع وضيعا ولا يضع رفيعا، وأن يعلم أوقات الإسهاب والتطويل، والإيجاز والتخفيف، فقد يتفق ما يحتاج فيه إلى الإكثار حتى يستغرق في الرسالة الواحدة أقدار القصائد الطويلة، ويتفق أيضا ما تغني فيه الإشارة، ويجري مجرى الوحي في الدلالة) [٢] في منشئها أنواع: الإشارية، والشفوية والكتابية.

فيذكر المرزوقي في هذا التعريف كيف تتغير أحوال الرسالة باختلاف أحوال المرسل إليه، حتى تؤدي الرسالة غرضها الذي أُرسلت من أجله، وذلك بالنظر إليه هل يفهم الاختصار أم التطويل، ثم مرتبته الاجتماعية أو الإدارية ثم هل يفهم بالإشارة أو بالتعريض أم بالتبسيط والإفهام. أما من جهة المرسل فيورد لنا ابن قدامة في كتابه نقد النثر أحواله فيقول: (إن التراسل كان صناعة ومهنة لا يحترفها إلا من رسخت قدمه في الأدب، وكان له اطلاع على ضروب من المعرفة تؤهله لامتهان هذه الصناعة، فضلا عن الصفات، كالصدق والنزاهة والإخلاص وما إلى ذلك) [٣].

ولم يكن فن التراسل في الأندلس فقط بين المحبين وعامة الناس، ولكنه أيضا أخذ منحا كبيرا بين السياسيين، واختار لهذا الفن الأمراءُ والملوكُ أفضل الموظفين والشعراء والأدباء، ويذكر ابن خلدون شروط من يريد تقلد هذا المنصب فيقول في ذلك (واعلم أن صاحب هذه الخطة لابد أن يتخير من طبقات الناس وأهل المروءة والحشمة منهم، وزيادة العلم وعارضة البالغة، فإنه معرض للنظر في أصول العلم لما يعرض في مجالس الملوك ومقاصد أحكامهم من أمثال ذلك، مع ما تدعو

---

[٢] المرزوقي، أبو علي أحمد، شرح ديوان الحماسة، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٣م) ج١، ص٨١.

[٣] قدامة بن جعفر، نقد النثر، (القاهرة: دار الكتب المصرية، دت، دط)، ص٨.

إليه عشرة الملوك من القيام على الآداب والتخلق بالفضائل مع ما ينظر إليه في الترسيل، وتطبيق مقاصد الكلام من البالغة وأسرارها).[٤]

فيوضح لنا ابن خلدون وظيفة السلطان أو من يكون في مكانه في حسن اختيار من يكتب له، من أجل تحسين الكتابة، أو لتحقيق غرض آخر وهو آداب الكاتب في حد ذاته، لما يلزم أن يتصف به من آداب الملوك ومجالسهم، وتمثيل دولهم.

كما عرف فن التراسل حديثا بأنه (فن قائم على خطاب يوجهه شخص إلى شخص آخر أو يوجهه مقام رسمي إلى مقام رسمي آخر)[٥].

فالتراسل كما عرف منذ القديم لم يقتصر على فئة اجتماعية محددة، بل اعتمدت عليه جميع فئات المجتمع في إيصال ما يريدونه لطرف غائب عن مكانهم.

كما استخدم هذا الفن في العلوم الإسلامية وأطلق اسم الرسالة على عدة مدونات فقهية وغيرها من العلوم الإسلامية، ولعل أشهرها كتاب الإمام الشافعي رحمة الله عليه الرسالة في أصول الفقه، والتي كتبها للمحدث عبد الرحمن بن المهدي يجيبه فيها عن استفساراته، وأرسلها له من بغداد إلى البصرة يجيبه فيها عن الكليات العامة والقواعد التي تضبط المسائل الفقهية وحكم الاجتهاد الفقهي والناسخ والمنسوخ وغيرها من قواعد أصول الفقه.

بغض النظر عن محتوى الرسالة، فأن الهدف منها هو إيصال المعرفة من الإمام الشافعي إلى الإمام عبد الرحمن من مكان إلى مكان آخر.

وعلى هذا يمكننا أن نعرف التراسل بأنه: «مصطلح أدبي ينبني على ترجمة ما يدور في عقل المرسل من مشاعر أو معلومات أو ترتيبات رسمية، يرتبها الكاتب لتصل إلى المرسل بصفة يسهل فهمها وتؤدي غرضها الأدبي والفني كما الغرض اللوجستيكي».

---

[٤] ابن خلدون، المقدمة، (لبنان: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤) ص٢٤٩

[٥] حسين غالب، بيان العرب الجدد، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٨٩١)، ص١٨١.

المبحث الثاني: الرسائل الحربية في الأدب الأندلسي

مر الترسل في الأدب الأندلسي بعدة مراحل، ولم تخل مرحلة منها من الترسل الحربي، حيث إن طبيعة الأندلس التي كانت عبارة عن جزيرة يحيط بها العدو من كل جانب، جعلتها منطقة حرب دائمة، حتى في زمن القوة والازدهار الذي عاشه الأندلس لم تخل من الحروب، حيث كانت الفتوحات التي قام بها القادة والسلاطين في الأندلس عبارة عن ملاحم مازلت تروى تفاصيلها عبر التاريخ.

هذه الأوضاع الحربية ولَّدت الحاجة للتراسل بين الملوك وقادة الحرب بما يستلزم من إيصال أخبار ومعلومات وترتيبات تخص هذه الحرب، فظهرت الرسائل الديوانية، كما اشتهرت الرسائل الإخوانية أيضا بين الأصدقاء والأحبة خاصة مع تطور الأدب واعتناء السلاطين والأمراء بالشعراء والأدباء حتى أوصلهم اعتنائهم بذلك إلى التنافس في ضم الشعراء والأدباء إلى مجالسهم، ثم اشتهار بعض الرسائل التي جمَّلها أصحابها بتعابير أدبية وجماليات فاقت في الكثير من الأحيان الأدب المشرقي الذي اشتهر في الجاهلية ثم بعد ذلك في العصر العباسي.

أيضا وإذا نظرنا إلى هذا الفن في الأندلس نظرة تاريخية فنجد أن المئة سنة الأولى بعد الفتح في الأندلس، كانت ذات مستوى محدود من الجماليات، وأن التراسل كان في أغراض سياسية أو اجتماعية محدودة، ولعل ذلك بسبب عدم استقرار الوضع في الأندلس، إلا بعد وصول عبد الرحمن الداخل، واستقرا الأوضاع السياسية والاقتصادية ومنها الفنية والأدبية في الأندلس، وظهر الإنتاج الأدبي والشعري، كما برز الشعراء الذين أُوتُوا من المواهب الفنية والأدبية والذوق الرفيع ما استطاعوا به أن يرتقوا بهذا الفن إلى مستويات داعت صيتا في تاريخ الأدب العربي والعالمي.

عليه يمكننا تقسيم الرسائل في الأندلس إلى قسمين رئيسيين تتفرع عنها عدة أنواع أخرى، أما القسمين الرئيسين الذين اشتهرا في الأندلس فهما المراسلات الديوانية والمراسلات الإخوانية.

أولا: المراسلات الديوانية

الرسائل الديوانية هي الرسائل التي تصدر عن ديوان الحكم ومنتسبيه، مثل الملوك والسلاطين والأمراء وقادة الجيش، ويكون غرضها لتسيير نظام الحكم أو أمور ديوانه، ولذلك أطلق عليها اسم الرسائل الديوانية نسبة إلى ديوان الحكم.

ومن أنواع الرسائل الديوانية الرسائل التي تصدر للحرب أو الجهاد في سبيل الله، وهو النوع الذي سنتطرق إليه بالدراسة الفنية الجمالية في بحثنا هذا.

كثُرت هذه الرسائل في الأدب الأندلسي، نعني الرسائل الحربية، خاصة وأن الأندلس عانت الكثير من الاضطرابات في الحكم والسياسة والفرقة التي حصلت بين أبناء الجزيرة الأندلسية. وكان من موضوعاتها أيضا بالإضافة إلى الحروب والقتال، رسائل لتعيين الأمراء والقادة، ورسائل تنظم أمور الرعية والعوام من الناس، ورسائل طلبا للعون في فترة ملوك الطوائف والتي شهدت اعتداءات إرهابية كبيرة من طرف جيوش الفرنجة، في المقابل أيضا كانت هناك رسائل تدعوا إلى التحالف والوحدة لمواجهة العدوان الغاشم على الأندلس.

ومن أمثلة الرسائل الديوانية رسالة أبي عبد الله محمد بن أحمد اليزلياني، والتي ينتقد فيها استعانة بعض ملوك الطوائف بالنصارى على إخوانهم من المسلمين يقول فيها (فقد بلغني أن مذهبكم الاستجاشة بالنصارى إلى بلاد المسلمين، يطؤون ديارهم، ويعفون آثارهم، ويجتاحون أموالهم، ويسفكون دماءهم، ويستعبدون أبناءهم ويستخدمون نساءهم، وإن نفذ هذا وأعوذ بالله فهي حالة مؤذنة بالذهاب، وجزيرة تؤذن بالخراب).[٦]

ثانيا: المراسلات الإخوانية

واسمها مشتق من كلمة الإخوة أو الإخوان، وهذه هي الرسائل التي تكون بين الأصدقاء والعائلة والأحباب، ويطلق هذا الاسم على باقي الأنواع من الرسائل غير الرسائل الديوانية الرسمية، كرسائل الحب، والتهنئة، والتعزية، وغيرها. وقد أوصلها بعضهم إلى سبعة عشر نوعا وهي التهاني، التعازي، التهادي، الشفاعات، الشوق، الاستزارة، اختطاب المودة، خطبة النساء، والاستعطاف، والاعتذار، والشكوى، واستماحة الحوائج، والشكر والعتاب، والسؤال عن حال المريض، والأخبار، والمداعبة.[٧]

---

٦ ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٩٨م)، ق،٢، م٢، ص٦١١.

٧ القلقشندي، أحمد بن علي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٧٨م)، ج٩، ص٣.

وقد تشمل أحيانا الرسائل الإخوانية بعض المواضيع الخاصة بالسياسة والملك والجيش والحرب، ولكنها لا تملك الصفة الرسمية، فلذلك لا تعتبر من الرسائل الديوانية، لأنها لم تصدر من موظف رسمي للدولة، وكذلك الأمر بالنسبة لبعض موظفي الدولة فقد يرسلون بعض رسائلهم لكنها ليست خاصة بأمور الدولة، لكن ترسل بشكل خاص، وإن كانت صادرة عن موظف للدولة إلا أن محتواها ليس رسميا.

ومن أمثلة الرسائل الإخوانية، الرسالة المشهورة لابن الخصال التي أرسلها لأحد أصدقائه معتذرا فيها عن انشغاله عنه بأمور الدنيا وتأخره في التراسل معه قائلا: (لئن استبطأتني في المراجعة، وعنفتني على تأخير المطالعة، فيعلم الله – وكفى به — أني لا أعتمد ذلك، ولا أهوى خلاف هواك، لكني مدفوع إلى أشغال ساهرة، وهموم مستكنة وظاهرة، ومن أدهاها وأمرها، وأحماها وأحرها، ما حل بالشرق – عصمه الله — من فرق، وعم الجزيرة من غصص بها وشرق، وملأ القلوب من المخالفة اللازمة والفرق، وهذه حال تذهل الخليل عن خليله)[٨].

فالرسالة من صديق إلى صديق يعتذر فيها عن تأخره في التواصل معه، بكلمات بليغة وغاية في الجمال، تؤدي معناها وتوصل مغزاها.

فيمكننا القول إن الرسائل في الأدب الأندلسي كانت على قسمين، قسم يتناول الحياة الاجتماعي للناس وهي الرسائل الإخوانية، وقسم يتناول الأمور الرسمية للدولة وهي الرسائل الديوانية، وقد اشتهر اسمها في الأندلس باسم الكتاب ولم يطلق عليها اسم الرسالة إلى في بعض المصادر الأدبية.

ومسمى الرسالة في الأدب الأندلسي أو قبله عند العرب لم يقتصر على النثر فقط، وإنما تعني الخطاب من مرسل إلى مرسل إليه، حتى لو كان المحتوى شعرا ضمن فن من فنون الأدب، فيكون سطرها جميلا، ومعنها جزيلا، وقولها بليغا وسماعها مستساغا، وأثرها رفيعا وهي للأنفس علاجا سريعا.

---

٨ قارة حياة، رسائل ابن أبي الخصال، مجلة دراسات أندلسية، العدد، ١٣ ص ١٠٩.

إن الجمال والفن الذي اشتهرت به الرسالة في الأندلس كان لها أسباب ودواعي كثيرة عاشتها الأندلس كدولة واحدة أو دويلات متفرقة، فكانت في بداية عهدها رسائل بسيطة الخطّ ومتواضعة الحطّ، تؤدي الغرضَ وتوصل الفرضَ، ثم ارتقت بجمالها وتزينت بالسجعِ مع الوجعِ، والأمثال والفصاحةِ في الفرح والفظاعةِ، والبلاغة من الذكر الحكيمِ وأحاديث الرسول الكريمِ، والشواهد الشعريةِ والكلمات العربية، فكثرت الصناعة الأدبية وكثر التكلف حتى في الرسائل الحربيةِ، فجاءت عباراتها موصوفةٌ، وجُملها مرصوفةٌ، ومعانيها ملفوفةٌ، وكلماتها مسجوعةٌ، كما هي عند لسان الدين ابن الخطيبِ أو من أمير طائفة إلى أمير لبيب، أو من حاكمٍ إلى حكيمِ.

المبحث الثالث: جماليات اللغة والمحتوى في الرسائل الحربية في الأندلس.

الحديث عن جمال الرسائل والكتب في الأندلس يجرنا حتما للكلام عن الألوان البديعية وعن علم البديع، حيث إن هذا العلم يتناول جمال اللغة من جانبين، الجانب الأول هو جمال النص من حيث المعنى، أما الثاني فهو جمال النص من حيث الكلمة في حذ ذاتها. هذا الفن والجمال الذي يولد لدى السامع بهجة في النفس وإثارة للحس الجمالي، فلذلك سنجد في الرسائل الأندلسية التي سنذكرها في هذا القسم من البحث جماليات على قسمين، الأول من حيث جمال الصياغة والثاني من حيث تحسين الكلام.

إلا أننا سنخص بالدراسة الرسائل الحربية التي تدخل تحت قسم الرسائل الديوانية، لنتعرض للجماليات الموجودة فيها، هذا القسم من البحث سيبرز لنا كيف أن الأندلس الجميلة حافظت على حسنها ورونقها في أصعب الظروف التي مرت بها، ناهيك عن أوقات الراحة والسلم والأمن.

الرسائل الحربية هي الرسائل التي من المفترض أن تحتوي على كتب فيها من الألم ما يخبر به المرسل ما الأرض التي احتلت أو اغتصبت أو عن الأرض التي سفكت فيها الدماء، أو عن الأرض التي اغتصبت وقتلت فيها الإماء، أو عن جدية في الأمر أو عن نتائج الكر والفر، فخلاصتها ليست كرسائل الحب التي يكون كاتبها في أعلى النشوة وأجمل الإحساس والسكرة.

سنعرض هنا نماذج لهذه الرسائل الحربية التي على الرغم من قساوة محتواها وأخبارها إلا أنها جاءت جميلة مليئة بالفن في والجمال في الصياغة وحسن الكلام، وهنا سنذكر تلك الرسائل الحربية مع التعرض إلى ما فيها من جماليات.

أولا: الجماليات المعنوية والمحسنات بديعية

ومنها الطباق والتضاد في علوم المعاني، وقد جاءت كثيرة في الرسائل الحربية الأندلسية.

- رسالة كتبها أبو عبد الرحمن محمد بن طاهر إلى المعتصم بالله صاحب المرية رياسته يصف العدو العائث بجزيرة الأندلس، (...كتابي أعزك الله وقد ورد كتاب المنصور ملاذي المعتد بك أيدك الله وقد أودعه ما أودع من حيات، ولم يدع مكاناً لمسلاة، فإنه للقلوب موذ، وللعيون مقذ، وللظهور قاصم، ولعرى الحزم فاصم، فليندب الإسلام نوادبه، وليبك له شاهدة وغائبة، فقد طفي مصباحه، ووطئ ساحه، وهيض عضده ثمده...)[٩]

نجد في الرسالة تحسينا بديعيا يجمع فيه بين الكلمات المتضادة في أكثر من موضع على شكل طباق الإيجاب، الذي هو جمع بين كلمتين تضاد معناهما وكلاهما مثبت.

ونجده في الكثير من الرسائل الحربية أيضا نذكر منها

- رسالة المعتمد بن عباد إلى يوسف بن تاشفين يستنجده ويدعوه لنصرة بلاد الأندلس قائلا: (...أما نحن العرب في هذه الأندلس، قد تلفت قبائلنا وتفرق جمعنا، وتغيرت أنسابنا، بقطع المادة عنا من معيننا، فصرنا شعوبا لا قبائل، وأشتاتا لا قرابة ولا عشائر، فقل ناصرنا، وكثر شامتنا، وتوالى علينا هذا المجرم اللعين أدفنش، وأناخ علينا بكلكله، ووطئنا بقدمه...)

وفيها من المطابقة أيضا الجمع بين الكلمات المتضادة الكثيرة منها (فقل ناصرنا، وكثر شامتنا) وكلمات أخرى كثيرة في الرسالة المطولة التي بلغت عدد أسطرها ١٦ سطرا.

---

[٩] ابن خاقان، أبو نصر الفتح، قلائد العيقان، (بولاق: المطبعة الأميرية، دط، ١٨٦٦م)، ص ٥٨.

- وفي رسالة أبي محمد عبد الله بن الفقي إلى المظفر بن الأفطس يقول في فصل منها: (وأي أمان من زمان قلما يخضر منه جانب إلا جف جانب، ولا تبرق منه بارقة إلا اتبعتها صاعقة، إلا ما وقى الله... والسعيد من وعظ بغيره والشقي من عميت عيناه).[١٠]

وردت في الرسالة أكثر من مطابقة إيجاب، كالجمع بين كلمتي الأخضرار والجفاف، والشقي والسعيد، وغيرها كثير في الرسالة التي جاءت مطولة في ثلاث صفحات تنبئ عن الألم الكبير الذي لحق بالمدينة وينتظر المساعدة والخلاص من المسلمين الذين يفترض أن يكونوا لحمة واحدة وليس لقمة سائغة.

- وفي رسالة الأديب أبي عبد الله محمد بن أحمد البزلياني وكان من مالقة وهيمدينة تابعة في حكمها السياسي إلى غرناطة في عهد الطوائف، إلى أميري العامريين في عصرهما مُظفر ومبارك العمريين حاكمي شاطبة وبلنسية قبل استيلاء ذي النون عليها يقول فيها: (ولم يخف عليكما ما في صلاح ذات البين، من الفوز بخير الدارين، وأمن العباد، وخصب البلاد، وإعزاز الدين، وإذلال القاسطين، وتوهين المشركين، وقوة العضد، ووفور العدد، ودعة الأجسام، والرعة عن الآثام، وستر العورات، وحفظ الحرمات، والانتهاء إلى حدود الله...)[١١]

في الرسالة يدعوهما الكاتب إلى إصلاح ذات البين في الحروب والاقتتال الذي كان دائرا بين ملوك الطوائف، بعد زوال الدولة العامرية، ولا يخفى الألم الذي كان ينتجه ذلك الاقتتال من ألم، وهو اقتتال الإخوة وتفرق عقد الأندلس، وأيضا الألم المادي الذي كان فيها سفك للدماء، وتهديم للبناء، والزروع، والفناء.

رغم ذلك الألم الذي تعبر عنه الرسالة، إلا أن الكاتب لم يستغن عن جماليات اللغة وفن الصناعة اللغوية في تعابيره، فنجد فيها الطباق في قوله (إعزاز الدين، وإذلال القاسطين)، وفيها المطابقة بين كلمتي (إعزاز- إذلال) وهو طباق إيجاب، حيث جمع بين كلمتين تضاد معنياهما. والرسالة طويلة فيها الكثير من الطباق، ومنها أيضا قوله (مصروعهم دائر، وصارعهم خاسر) وفيها

---

١٠ أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة (ليبيا: الدار العربية للكتاب، ط١، ١٩٨١م)، ج٥، ص١٧٤.

١١ ابن بسام، الذخيرة، ج٦، ص٦٣٦.

المطابقة بين كلمتي (مصروعهم- صارعهم) وهو طباق إيجاب، حيث جمع بين كلمتين تضاد معنياهما.

الشاهد من هذه الأمثلة أن المتتبع لهذه الرسائل في الأندلس يجد الطباق موجود في أغلب أسطرها، ويمكننا أنستخرج العدد الكبير جدا من رسالة واحدة، واكتفينا بذكر نماذج منها ورد فيها الطباق، وهي رسائل وردت في موضع الحرب والألم.

ولقد أضفى الطباق على لغة هذه الرسائل جمالا لغويا يجعل القارئ يفهم المعنى من خلال ذلك الفن، حيث إن الطباق يعطى للجملة العربية القوة في التعبير عن المعنى المقصود، ويزين النص المنمق به، ولقد كان هذا حال أدباء وشعراء الأندلس في حربهم وسلمه، في حبهم وبغضهم، في حلهم وترحالهم. فالجمع بين المتضادين يجعل المتلقي يقلب تلك الكلمات في عقله فيدركه المعنى من جوانبه المختلفة.

ومن الجماليات التي نجدها في الرسائل الحربية في الأندلس أيضا، السجع، وهو تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد.[١٢]

ومن الأمثلة عن السجع الموجود في رسائل الحروب الأندلسية:

- رسالة قاضي سرقسطة إلى أبي الطاهر تميم حيث يقول: (يالله وللإسلام، ولقد انتهك حماه، وفضة عراه، وبلغ المأمول من بيضة عداه ...)[١٣].

- رسالة ابن عباد إلى ألفونسوا يقول: (...وإعجابك بصنع وافقتك فيه الأقدار، واغتررت بنفسك أسوأ الاغترار، أما تعلم أن في العدد والعديد والنظر السديد...)[١٤]

---

١٢ ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دت، دط)، ج١، ص٢١٠.

١٣ حسين مؤنس، الثغر الأعلى للأندلس، (الجزائر: مكتبة الثقافة الدينية، دط، ١٩٩٢م)، ص ٤٥.

١٤ لسان الدين بن الخطيب، الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، (الرباط: دار الرشاد الدينية، ط١، ١٩٩٧م)، ص٢٤

السجع في هذه النصوص يدل على مدى تمكن المتفنن في الصناعة، وقدرته على الإبداع، ولا يخفى أن قلة الألفاظ من جماليات تنبي عن رقة الفواصل والتحام أجزائها، ومدى وقعها وتأثيرها في النفوس.

والسجع فن من فنون الكلام الرفيعة، ومحك التمكن والاقتدار على التعبير الجميل، ودلالة على قدرة التحكم في تشكيل ألوان متعددة ومتباينة أثناء الكلام، فذاك أعلى درجات الكلام، وقمة الإبداع والتفنن، وأصفى موارد الجمال وأعلى مراتب البيان.

ثانيا: اختيار الألفاظ للتعبير عن المعنى المراد

توافق اللفظ والمعنى هي عملية فنية يوفق فيها الكاتب في الربط بين هذين العنصرين فيبرز فيها الذوق الأدبي للكاتب سواء كان النص شعرا أو نثرا، وقد أشار الجاحظ للمسألة في رسائله قائلا: (فاختر من المعاني ما لم يكن مستوراً باللفظ المتعقد، مغرقاً في الإكثار والتكلف)[١٥] فالمقصود من ذلك هو أن تكون الألفاظ الموجودة في النص موافقة لمعناه، فإذا كان المعنى في الحزن فكذلك الألفاظ، وإذا كانت الألفاظ في الغضب فالمعنى كذلك، وهو فن لا يقدر عليه كل كاتب، بل يحتاج أن يعيش كاتبه المشاعر الموجودة في النصوص.

ونجد في الرسائل الأندلسية الحربية هذه الجمالية من موافقة اللفظ للمعنى، موجودة في مواضع متعددة نذكر منها:

- رسالة يوسف بن تاشفين أمير المسلمين إلى تميم بن باديس يقول له: (وجوزنا للعدو أسودًا ضارية وسباعاً عادية شيبًا وشانًا بسواعد قوية وقلوب في سبيل الله نقية ...)[١٦].

فالمعنى المراد هنا هو الفخر بقوة قلوب الرجال الذين عبر بهم يوسف بن تاشفين البحر لمواجهة العدو، وهو يصف قوتهم بقوة الأسود، وقوة واعدهم ونقائها وجهادها في سبيل ا لله.

---

١٥ الجاحظ، أبو عثمان عمر، رسائل الجاحظ، (القاهرة: مكتبة الخانجي ١٩٤٦م)، ج ٣، ص٦٠.

١٦ محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٤، ١٩٩٠م) ص١٢٨.

كما نجد نفس الأمر في رسائل الاستنجاد التي أرسلها الأندلسيون لأهل المغرب الأقصى طلبا للعون، ونأخذ مثالا عن ذلك

– أشهر رسالة أرسلها ابن عباد ليوسف بن تاشفين طلبا للعون يقول فيها: (إلى حضرة أمير المؤمنين، ناصر الدين، محيي دعوة الخليفة، أمير المؤمنين يوسف بن تاشفين، القائم بعظيم إكبارها، الشاكر لإجلالها ...)[١٧].

فالألفاظ موافقة جدا للمعنى الذي يرديه المرسل إلى المرسل إليه فهو يعبر عن إجلاله وإكباره له، طلبا للعون، فاللفظ أيضا يدل على المكانة الكبيرة التي يضع فيها أهل الأندلس وابن عباد يوسف بن تاشفين، فكان لا بد من توافق المعنى للفظ حتى يصل معنى طلب العون والمدد من أمير المغرب الأقصى.

كما نجد أيضا توافق المعنى للفظ في رسالة ابن عبد البر على لسان أهل بربشتر، وهي أول مدينة تهاجم من طرف المسيحيين على الأندلس بعد انحلال عقدة دولة الإسلام في الأندلس، يقول فيها مخاطبا أهل الأندلس عامة: (...فانتبهوا قبل أن تنبهوا، وقاتلوهم في ثغورهم قبل أن يقاتلوكم في أكنافكم، وجاهدوهم في ثغورهم قبل أن يجاهدوكم في دوركم، ففينا متعظ لمن اتعظ وعبرة لمن اعتبر)[١٨]

فالمعنى المراد هو التحذير من الخطر الذي يحذق بالمسلمين في الأندلس، والألفاظ تعبر عن المعنى بشكل واضح فيها من الخطر، مثل انتبهوا، متعظ.

فهذه من الجماليات التي نجدها في الرسائل الحربية ورسائل في الأندلس، فموافقة المعنى للفظ لا يكاد يخلوا من الرسائل التي وصلت إلينا، وهو من الجمال في الكتابة الذي لا يقدر عليه كل حامل للقلم، بل يحتاج تمعن وقدرة أدبية كبيرة، ويستخدم عادة عند الكتاب عندما تكون نفس الكاتب في شعور جميل وإحساس راق، فكيف إذا كان في حالة حرب وخوف وتحذير مثلما هو عليه الحال في الرسائل التي مثلنا بها.

---

[١٧] لسان الدين بن الخطيب، الحلل الموشية، ص٢٦.

[١٨] ابن بسام، الذخيرة، ج٣، م١، ص٢٣٧.

ثالثا: اختتام الرسالة بأجمل ما في النص.

ويقصد به أن يختم الكاتب رسالته بأجمل ما في الرسالة من كلام، بحيث يكون هدفه هز نفس المتلقي والتأثير فيه، وترك فيه أثر يجعل المتلقي يستجيب للمراد من الرسالة، وهي جماليات توجد في الرسائل الأندلسية عامة، وهي ما يمكن أن نجده في الرسائل عامة، ولكن في رسائل الحرب كانت ذات نفع واضح، حيث إن بعض الرسائل كانت تحمل أنباء خطيرة منها طلب الاستعانة، فيعمل الكاتب على جعل الخاتمة مؤثرة تعجل باستجابة المتلقي، ونذكر من أمثلة ذلك:

- من رسالة الحَكم الربضي إلى واليه على سرقسطة، في قوله: (...وقد عرفنا حسن رأيك وصواب سياستك فيما حملناك من أمانتهم، وعصبنا بك من أمرهم ووقع لك منا موقع المعرفة والسلام)[١٩].

- رسالة أبو عبد الله الفقيه على ألسنة أهل بربشتر يقول: (...فالله في إجابة داعينا وتلبية منادينا، قبل أن تصطدع صفاتنا كصدع الزجاج، فهناك لا ينفع العلاج...)[٢٠].

- من رسالة المتوكل بن الأفطس إلى ألفونسو، يقول في نهايتها: (...وما تربون بنا إلا إحدى الحسنين، نصر عليكم، فيا لها من نعمة ومنة، أو شهادة في سبيل الله فيا لها جنة)[٢١].

هذه النماذج الثلاثة خواتم لرسائل ثلاثة، من مئات الرسائل التي ميزتها هذه الجمالية، حيث يختم الكاتب رسالته بشبه خاتمة يلفت فيها انتباه المرسل إليه، وهي من الخصائص الجمالية في الرسائل الحربية الأندلسية.

خاتمة

لعل قيمة الأدب تكمن في محتواه، لكن الأدباء قد برعوا في جعل قيمه متعددة، فبالإضافة إلى القيمة الأدبية التي يحويها الأدب عادة فإن الصفات الجمالية التي يحويها الأدب قد تجعله أكثر

---

١٩ عنان، دولة الإسلام في الأندلس، ص ٤٤٦.

٢٠ ابن بسام، الذخيرة، ج٣، م١، ص١٧٦.

٢١ لسان الدين بن الخطيب، الحلل الموشية، ص٢١

قيمة. والناظر في الأدب الأندلسي يجد هذين الصفتين الاثنتين، إلا أن تميز الرسائل الحربية بهذه الصفات هي التي تجعلها تستحق البحث والنظر فيها.

فهذه الرسائل نموذج مختصر عن الجماليات التي تميز بها الأدب الأندلسي، والذي يشد الانتباه أكثر حفاظ هذه الرسائل على الجمال الموجود في الأدب الأندلسي رغم الأوضاع الأليمة التي تميزت بها أوقات كتابة تلك الرسائل

ويمكننا أن نصل إلى بعض النتائج بعد التعرض لدراسة نماذج من الرسائل الحربية الأندلسية، ومن هذه النتائج:

- كان للأدب الأندلسي دورا كبيرا في الحروب التي عاشتها الأندلس، وخاصة في مجال التراسل بين الأمراء والقادة والملوك.

- الفن الموجود في الرسائل الحربية الأندلسية جدير بأن يسمى جمالا، لأنه بالإضافة إلى الجماليات الأدبية التي احتوتها تلك الرسائل، فإن الأعظم من ذلك هو استمرارها في أوقات الحرب والاضطهاد.

- من الجماليات التي نجدها لا تنفك عن رسائل الحرب الأندلسي استخدام المحسنات البديعية في الرسائل للتعبير عن المعنى المراد، مثل الطباق والسجع، ولا تخلوا أي رسالة من هذه الجماليات اللفظية.

- حسن الخاتمة في الرسائل الحربية الأندلسية كانت ميزة متكررة، جاءت عبارة عن خاتمة جميلة يختصر فيها المرسل غرضه بألفاظ تجعل المرسل إليه يتفاعل مع الرسالة ويستجيب لها.

- هذه الخصائص الموجودة في الرسائل الحربية الأندلسي مثال آخر عن الرقي الفني الذي عاشته الأندلس بالإضافة إلى الجماليات في البناء والمدن الذي مازال شاهدا قائما إلى اليوم في البلد الإسبانية المحتلة.

- تميز أدب الرسائل بالجمال، من حيث البناء، والمحتوى، والمعنى، ويستشعره القارئ بيسر، فعلى الرغم من أنها جاءت مليئة بالمعاني الجميلة والعبارات القوية إلا أنها سهلة الفهم ومفهومة المعنى، وهذا نوع آخر من الفن والجمال في الرسائل الحربية الأندلسية.

المصادر والمراجع

١. ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٩٨م).

٢. ابن بسام، أبو الحسن علي الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة (ليبيا: الدار العربية للكتاب، ط١، ١٩٨١م).

٣. ابن خاقان، أبو نصر الفتح، قلائد العيقان، (بولاق: المطبعة الأميرية، دط، ١٨٦٦م).

٤. ابن خلدون، المقدمة، (لبنان: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤).

٥. الجاحظ، أبو عثمان عمر، رسائل الجاحظ، (القاهرة: مكتبة الخانجي ١٩٤٦م).

٦. حسين غالب، بيان العرب الجدد، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٨٩١).

٧. حسين مؤنس، الثغر الأعلى للأندلس، (الجزائر: مكتبة الثقافة الدينية، دط، ١٩٩٢م).

٨. قارة حياة، رسائل ابن أبي الخصال، مجلة دراسات أندلسية، العدد، ١٣.

٩. قدامة بن جعفر، نقد النثر، (القاهرة: دار الكتب المصرية، دت، دط).

١٠. القلقشندي، أحمد بن علي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٧٨م).

١١. لسان الدين بن الخطيب، الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، (الرباط: دار الرشاد الدينية، ط١، ١٩٩٧م).

١٢. محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٤، ١٩٩٠م).

١٣. المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٣م).

المُقَيِّد والطليق
في ضوابط حسن الخط

أحمد الأمين الزائدي [١]

ملخص

يعد فن الخط العربي من أهم مظاهر فنون الحضارة الإسلامية ومن أبرز معالمها، فهو فنٌّ نُقل من خلاله كلام اللغة العربية المنطوق إلى صورة منظورة تنوعت عبر العصور في أنواع مختلفة من الخط العربي. وقد كانت مهمة تدوين القرآن الكريم منذ بداية نزول الوحي الدافع الأكبر للتطوير الجمالي في بنية الخط العربي، وتبارت الأجيال في ضبط صوره وأشكاله حتى وصلت به إلى نماذج محكَمَة متقنة، كما اجتهد علماء الخط في ايجاد قواعد بصرية جمالية توضح للخطاطين والنساخ ضوابط هذا الفن العريق؛ فتعددت أنواع الخط العربي وصار لكل خط قاعدته الخاصة حفاظًا على خصوصيته الجمالية، بل وتعدت تلك الضوابط إلى تخصيص قواعد استثنائية لبعض الكلمات في النوع الواحد. إن تلك الضوابط نَقَلت الخط عبر مراحل من الخط الموزون إلى المنسوب الذي استمر إلى يومنا هذا، وتعدّدت عبر هذه الرحلة التي اجتازت الألف سنة طرق ضبط الخط العربي، فبين الوزن بشعرة البرذون إلى الضبط بالنسبة للألف وحتى ميزان النقطة وغيرها تنوعت أدوات قياس وضبط فن الخط. ومع طول هذه الرحلة فإن مطلب التقّييد للضوابط والتركيز عليها خاصة في مقاسات الحروف كان في ازدياد مستمر، في حين تركت بعض

---

[١] باحث دكتوراه بجامعة السلطان محمد الفاتح الوقفية، ahmedlamen.zaedi@stu.fsm.edu.tr

الجوانب التي لم تخضع لهذه الضوابط، فالقاعدة ليست هي الغاية عند الخطاطين بل هي مجرد وسيلة مساعدة لتقدير نظر الخطاط تساعده في توظيف الحروف والكلمات في تكوين بصري يناسب الوظيفة التي كُتب من أجلها النص المكتوب.

في هذه الورقة استعرض بعض أهم أدوات قياس وضبط قواعد الخط العربي، ونطاق فاعليتها وما لا تتطرق إلى ضبطه وتقييده هذه الأدوات، وأثر المقيَّد في الخط والطَّليق (غير المقيَّد) على المنتج الجمالي النهائي للخط العربي.

كلمات مفتاحية

الخط المنسوب، النقطة، مقياس، فن الخط العربي، قواعد الخط

دوّن العرب بخطهم قبل الإسلام بعضا من شؤون حياتهم، وتحتفظ لنا كثير من النقوش بتلك التدوينات، بالإضافة إلى هذا فقد كان تركيزهم على الحفظ أكثر، وربما اقتضت حكمة الله أن تقوى اللغة عند العرب عبر تداول الشعر والتباري فيه، ونقله مشافهة حتى إذا نزل القرآن الكريم أدركوا أنه كلام معجز غير بشري. وبعد نزول الوحي ومن ثم جمعه في مصاحف صار الاهتمام بخط المصاحف ضرورة من ضرورات الوقت؛ فالتركيز على تجويد خط المصاحف والنأي به عن الكتابة غير المعتنى بها وكتابة المصاحف بمفهوم جمالي ظهر منذ فجر الإسلام؛ فقد قال عمر بن الخطّاب رضي الله عنه: «شَرُّ الكتابة المَشْق[2]، وشرُّ القراءة الهَذْرَمَة[3]، وأجْوَدُ الخطِّ أبْيَنُهُ «[4]، وكذلك ما قاله علي بن أبي طالب رضي الله عنه لأبي حُكَيمة العبدي لما مر به وهو يكتب مصحفًا فقال: «أجلِ قلمك، فَقَطَطْتُ منه، ثم كتبتُ وهو قائم، فقال: نوِّرْهُ كما نَوَّرَهُ اللَّه عز وجل«[5]. فتفطّن الصحابة مبكرًا في هذا الوقت من تاريخ الإسلام إلى ضرورة العناية بالقرآن الكريم وتعظيمه بإظهاره المظهر

---

[2] المشق: مصطلح له دلالات عديدة ومتغيرة مع الزمن، والمقصود هنا هو الكتابة السريعة التي لا تعتني بالجودة والجمال. نصار منصور، ''دلالات استخدام كلمة مشق في فن الخط العربي''، المجلة الأردنية للثقافة والآثار، ٣/١٣، (٢٠١٩)، ٣.

[3] الهذرمة: السرعة في القراءة. محمد بن مكرم ابن منظور، *لسان العرب*، (دار صادر، بيروت ٢٠١٠)، « هذرم»، ٦٠٦/١٢.

[4] أحمد الخطيب البغدادي، *الجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع*، تحقيق: محمود الطحان، (الرياض: المعارف، ١٩٨٩)، ٢٦٢/١.

[5] أبوبكر بن أبي داود، *كتاب المصاحف*، تحقيق: محمد بن عبده، (القاهرة: الفاروق الحديثة، ٢٠٠٢)، ٢٩٢.

الحسن، واهتموا بصورتيه المسموعة والمنظورة، والمنطوقة والمكتوبة، وإظهار لفظه بصوت حسن وقراءة حسنة وإعطاء الحروف حقها ومستحقها، وكذلك إظهار صورة هذه الألفاظ بأشكال حسنة منمَّقة، مكتوبة بتأنٍ وعناية.

إن الغاية المنشودة التي حث عليها هذان الصحابيان الجليلان رضي الله عنهما –من باب تعظيم كتاب الله– هي الوصول لصورة جميلة لأشكال الحروف والأسطر داخل صفحة المصحف، وحثُّ سيدنا علي لأبي حكيمة على قطِّ قلمه فيه وجهان: أولهما تكبير مقياس القلم قليلاً، فقد كَرِهوا أن يُكتب المصحف صغيراً[٦]، وثانيهما تحسين حِدّة رأس القلم عبر قطه، فتحسن بذلك أشكال الحروف، وبذلك يكون الحث على تجويد العناية بالقلم والكتابة بعناية من أهم الشروط في تلك البواكير للوصول للنتيجة المرجوة. ما يفيد بوجود حس رفيع وذوق عالٍ لدى الصحابة لتذوق الفنون البصرية على وجه الخصوص، بالإضافة لمعرفتهم بمظاهر الجمال الأخرى واهتمامهم بها، وفي الأشعار والأخبار من الأدلة ما لا تسعه هذه الورقة لمحدوديتها وكثرة الأدلة.

وعبر مراحل زمنية مختلفة من تاريخ فن الخط العربي، ومع وجود الحاجة الملحة للتجميل والتجويد في الخط كان لابد من إيجاد آليّة منهجية نعرف بها حدود ومعايير الخط الحسن، وما الذي يمكن أن نطلق عليه خطًا حسنًا من نقيضه، فظهر في العصر الأموي خطاطون مجودون اتخذوا وحدة قياسية خاصة بالخط تشبه وحدة قياس الذهب التي تعتمد المثقال أربعًا وعشرين حبة، هذه الوحدة القياسية تعتمد شعرة البِرْذَوْن[٧] لقياس عرض رأس القلم، فكان لخط الطومار عدد ٢٤ شعرة، وخط الثلثين ١٦ شعرة، وخط النصف ١٢ شعرة، وخط الثلث ٨ شعرات[٨].

إن لهذا المقياس مذهبان في تصنيف الخطوط ذكرهما القلقشندي (ت ١٤١٨/٨٢١)؛ فالأول: –وهو الرأي السائد– يشير إلى أن هذا عدد الشعرات مرتبط بمساحة رأس القلم ونسبته لخط الطومار الذي يملك المقياس الأكبر، وبذلك يكون خط النصف مثلا يملك نصف سماكة

---

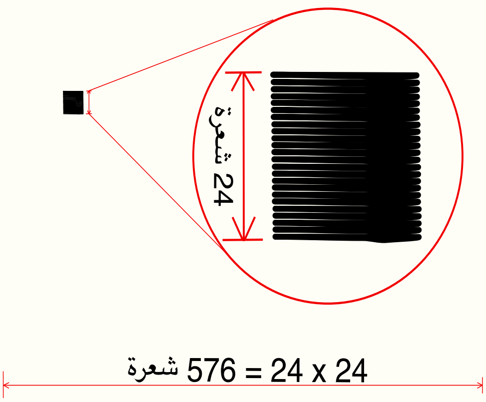
٦ ابن أبي داود، *كتاب المصاحف*، ٣٠٨.

٧ البرذون: يطلق على غير العربي من الخيل والبغال (مجمع اللغة العربية، *المعجم الوسيط*، (القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠١٢)، الطبعة الخامسة، «برذن»، ٤٨.

٨ أحمد القلقشندي، *صبح الأعشى في صناعة الإنشاء*، (دار الكتب العلمية، بيروت ٢٠١٢)، ٥٣/٣.

خط الطومار، وهكذا للثلث وغيره. والمذهب الآخر يربط هذه القياسات بمقدار الاستدارة في تلك الخطوط؛ فالخطوط كلها تأخذ من المستقيمة والمستديرة نِسَبًا مختلفة؛ فالطومار مثلا خط مبسوط ليس فيه شيء مستدير، بينما قلم غبار الحلية مستدير تمامًا ليس فيه شيء مستقيم، وعلى هذا القياس يكون خط الثلث فيه من الخطوط المستقيمة الثلث[٩].

إن قياس الخط الموزون بعدد شعرات البرذون لم يركز بشكل واضح على أبعاد الحروف في تلك الخطوط القديمة، ما عدا طول الألف الذي قُدّر طوله بمربع عدد الشعرات لكل خط[١٠] (شكل ١)، ولكن كان التركيز بشكل أكبر على مقدار ما تشغله تلك الحروف والكلمات من مساحة الورق، فالخطوط الجليلة كالطومار تستغل مساحة أكبر من الأصغر منها وهكذا، وهذا النوع من طرق القياس يُغفل جوانب مهمة متعلقة بأشكال الحروف وأطوالها –باستثناء الألف– وغيرها من الضوابط التي تحكم أشكال الحروف وتحدد أشكال الاختلاف بين أنواع الخطوط.



شكل ١ *تمثيل لطول ألف الطومار نسبة لعدد شعرات البرذون*

يعد ظهور الكتابة المنسوبة أو ما يعرف بالخط المنسوب نقلة مهمة في وضع ضوابط للخط العربي، فقد امتد أثر هذا التغيير منذ القرن الثالث الهجري وحتى يومنا هذا؛ فالحروف أصبحت تقاس بطريقة هندسية، وتعتمد أشكالا هندسية تربط بينها وبين أشكال الحروف، وتنوعت هذه

---

[٩] القلقشندي، *صبح الأعشى*، ٥٣/٣.
[١٠] القلقشندي، *صبح الأعشى*، ٤٩٤/٢.

الأشكال بين الدائرة بشكل رئيسي والمثلث والمربع، بالإضافة للخطوط الهندسية والزوايا والتوازي لوصف أشكال الحروف ووصف علاقتها بأجزائها التي تتكون منها، ويرجع الفضل في وضع هذه الضوابط الهندسية للوزير أبي علي بن مقلة (ت ٣٢٨/٩٤٠) على الأرجح[١١]، ترسم أشكالها إما بالنسبة لدائرة قطرها يساوي طول حرف الألف (شكل ٢)[١٢]، كحرف الراء مثلاً الذي يساوي –وفقا لمذهب ابن مقلة– ربع دائرة قطرها الألف والنون نصف دائرة (شكل ٣)، أو بالنسبة لأشكال هندسية أخرى؛ مثل المثلث متساوي الأضلاع الذي ينتج عن حرف الدال الذي إذا وصلت طرفيه (شكل ٤)، أو المربع إذا وضعنا فيه حرف الصاد[١٣]. ثم ألحق شعبان الآثاري (ت ١٤٢٥/٨٢٨) دائرة أخرى في توالد الحروف من بعضها، سماها الدوائر الخطية[١٤]، وصممها على غرار ما فعل الخليل بن أحمد الفراهيدي في العروض، وجعل قطرها طول الألف المقدر بثمان نقاط. قال الآثاري:

ضع دائرًا بهِ ثماني عَشْرَةْ   من نَقْطهِ وأسقطنَّ عَشْرَةْ[١٥]

واعتبر أن طول الألف المناسب في الخط المنسوب يكون سبع نقاط فإن كان ثمانية كان زائدًا وإن كان بطول ستةٍ كان ناقصًا. قال الآثاري:

ومن أتى بدونِ سبعٍ لم يُصِبْ   إذ كانَ في المنسوبِ وضعُها يَجِبْ

---

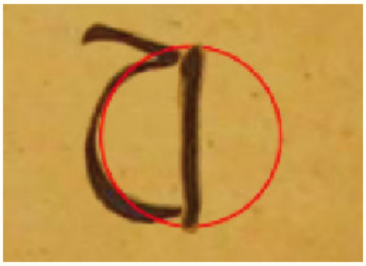
١١ القلقشندي، *صبح الأعشى*، ١٩/٣. هلال ناجي، *ابن مقلة خطاطًا وأديبًا*، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١)، ١٢٨.

١٢ للأسف لم يصلنا من خط ابن مقلة أي نماذج تَثْبُتُ بشكل قطاع بنسبتها إليه، ولذا فإن الأشكال ٢،٣،٤،١٨ تم انتقاؤها من مخطوط كتاب المقتضب للمبرد بخط مهلهل بن أحمد تلميذ ابن مقلة باعتباره أقرب نموذج يرقبنا لتصور كيف كان خط ابن مقلة. محمد المبرد، *المقتضب*، (إستانبول: المكتبة السليمانية، كوبرولى فاضل باشا، ١٥٠٨).

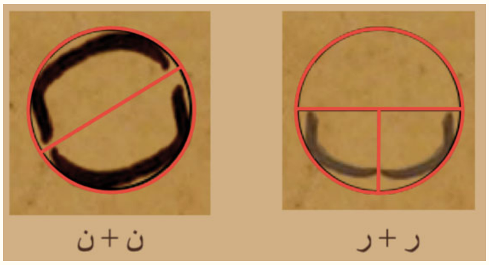
١٣ ناجي، المصدر السابق، ١٢٢.

١٤ شعبان الآثاري، "*العناية الربانية في الطريقة الشعبانية*»، تحقيق: هلال ناجي، مجلة المورد، ٢/٨، (بغداد: ١٩٧٩) ٢٤٥.

١٥ في التحقيق الذي أعمل عليه ثبت عندي أنها عَشْرَة وليست كما جاءت في تحقيق هلال ناجي.



شكل ٢ دائرة القياس حسب طريقة ابن مقلة وقطرها طول ألف



شكل ٣ شكل حرف الراء وحرف النون ونسبتهما لدائرة القياس



شكل ٤ حرف الدال ونسبة شكله للمثلث متساوي الأضلاع

أضيف إلى طريقة القياسات الهندسية هذه وحدة قياس أخرى نسبية تحدد أبعاد الحروف؛ وهي النقطة المربعة، حيث يقيس الخطاط أبعاد الحروف عبر نقطة يكتبها بنفس القلم الذي يستعمله. ظهرت عبقرية الخطاط المسلم في إيجاد هذه العلاقة المتناسبة طرديًا بين سمك قلم الكتابة وأبعاد الحروف، واستعمالها بدلاً عن وحدات قياس الطول المعتادة مثل الملليمتر أو السنتيمتر وغيرهما. إن الاعتماد على النقطة النسبية كوحدة قياس يرجع في الحقيقة لأسباب تقنية في حدود وحدات القياس المعروفة، وذلك أن هذه الوحدات تكون غير ذات جدوى إذا تغير مقاس القلم،

فلو افترضنا أن عند استعمال طريقة شعرات البرذون كان طول حرف الألف ١٦ ملم مثلا الناتج عن كتابته بقلم عرضه ٢ ملم،[١٦] فإن استعملنا قلمًا أعرض منه لنحصل على ألف بنفس الطول أي ١٦ ملم فإنه سيبدو قصيراً قياسًا على سمك القلم هذا، والعكس صحيح. وبهذا أصبحت النقطة أداة أساسية مهمة وإحدى آليّات تقييد مقاسات الخط العربي، وبناء عليها نستطيع أن نعرف أبعاد كل حرف؛ ونفرق بين ما يتشابه شكله من الحروف مثل الراء والنون في خط الثلث؛ حيث يكون طول الراء المجموعة مقيّدًا بأربع نقاط قياس فإذا زاد طوله نقطة واحدة أصبح حرف نون (شكل ٥).



شكل ٥ تشابه شكل الراء المفردة والمركبة المجموعة والنون المفردة والمركبة في خط الثلث

لم تقتصر النقطة كوحدة قياس وتقييد على الحروف المفردة كما هي في بدايات استعمالها، بل أصبحت تضبط الحروف المفردة والمركبة -أي المتصلة بغيرها- والمسافات البينية بين تلك الحروف داخل الكلمة الواحدة، بل ويحتكم إليها في ضبط ترتيب الكلمات على السطر (شكل ٦)، وفي التراكيب المختلفة عند دراستها وقياسها إما لغرض الدراسة والبحث أو لغرض محاكاتها

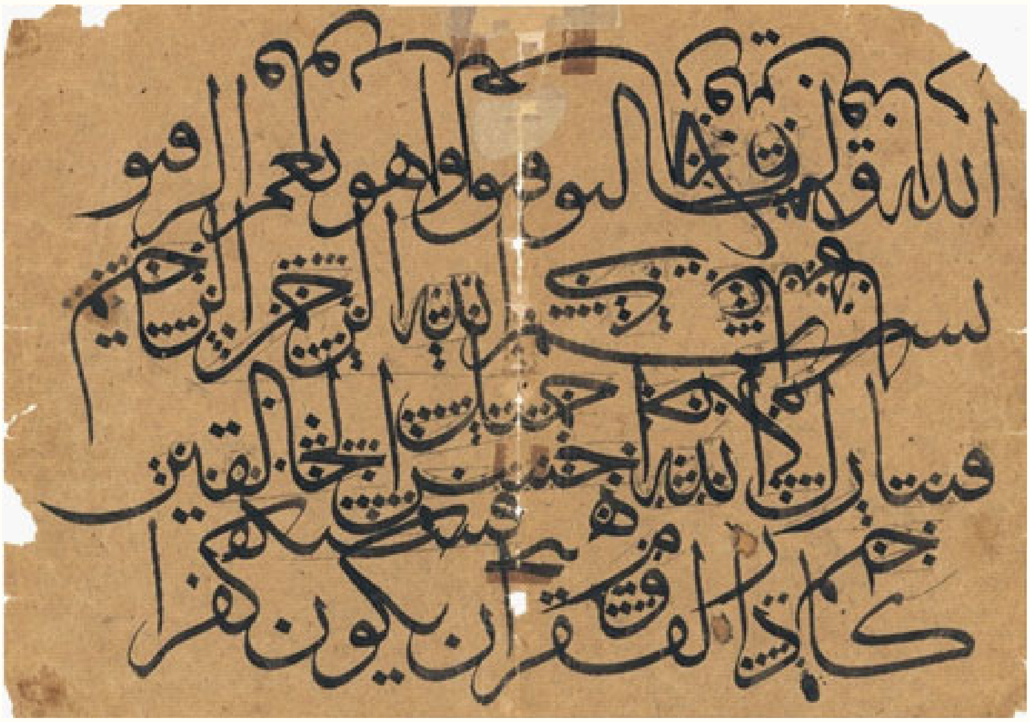
---

[١٦] حسب تقدير نهاد جتين قدر طول الألف بهذه الطريقة بـ ١٦ ملم. نهاد جتين، ''مولد فن الخط وتطوره حتى ظهور المدرسة العثمانية''، *فن الخط تاريخه ونماذج من روائعه على مر العصور*، إعداد: مصطفى درمان، (إستانبول: ارسيكا، ١٩٩٠)، ٢١

وتقليدها لاحقًا. حتى أن الخطاط إذا تمرن بطريقة المشق ربما وضع نقاطًا على ما يكتبه حتى يرسخ في ذهنه المقاس الصحيح للحرف وما يلزم له من نقاط قياس (شكل ٥)، وبالطبع مثل هذه القياسات لازالت متبعة في كراسات تعليم الخط خاصة كراسات أمشاق تعليم الثلث والنسخ، وربما استعملت دوائر صغيرة باللون الأحمر بدلاً منها للدلالة عليها ولتقليل التشويش الذي قد يحصل إذا وضعت النقاط للقياس.

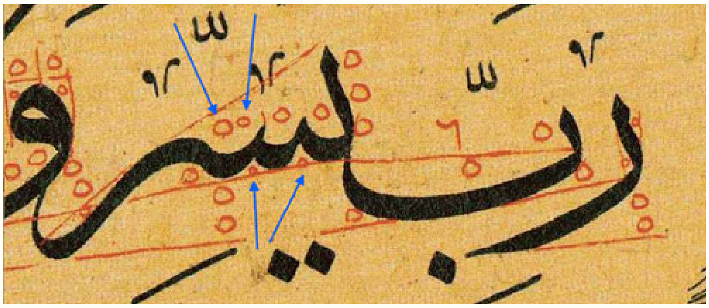


شكل ٦ *النقطة كأداة لضبط المسافات على السطر*



شكل ٧ *النقطة كأداة لضبط مقاسات الحروف أثناء المشق*

كلما ازدادت الحاجة للتعرف على تفاصيل أكثر في الخط تزداد معها الرغبة في البحث عن مقايس أكثر دقة؛ فالنقطة بالرغم من استمرار العمل بها كوحدة قياس فاعلة لكن بعض المسافات تكون أقل من النقطة، لذلك استعمل أيضًا نصف النقطة، والجزم كمقياس أصغر[١٧]، لذا لا يمكن بالضبط تقديره بالنسبة للنقطة لكنه يعني مسافةً في حدود ربع نقطة أو أقل، وربما أشير إلى ما دون النقطة بدائرة أصغر من تلك التي تعني النقطة (شكل ٨)، وقد يرسم نصف مثلث طول ضلعه قطة القلم للدلالة على نصف النقطة (شكل٩)، بل قد تستعمل قطة القلم كوحدة قياس أكثر دقة للمسافات؛ وهي فاعلة في للقياسات القصيرة ولكنها قد لا تكون مناسبة للقياسات الطويلة (شكل ١٠) ويستدل بها على معلومات أدق عند التدقيق في تفاصيل الخط.



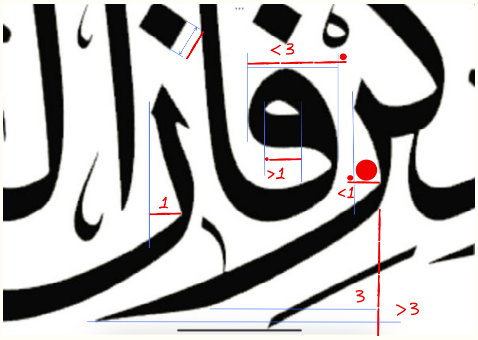
شكل ٨ الدوائر بمقاسات مختلقة



شكل ٩ النقطة ونصف النقطة والجزم

---

[١٧] Hasan Özönder, "Cezim" mad., *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları deyimleri terimleri sözlüğü*, Uysal Kitabevi, Konya 2003, 24.



شكل ١٠ قطة القلم كأداة قياس

في كراسات أمشاق التعليم وفي بعض المسوّدات التي تركها بعض الخطاطين المعلمين ووصلت إلينا من أمثال محمد شوقي أفندي (ت ١٣٠٤/١٨٨٧) وغيره لا نجد في العادة غير النقطة والمثلث والدائرة الصغيرة التي تكون بمقاسات مختلفة، ولا تزيد قيمتها عن قياس النقطة، لكن للمسافات الضئيلة لم يستعملوا غير دوائر صغيرة مع خطوط مستقيمة مرسومة بجانبها للإشارة لوجود مسافة صغيرة جدًا على الخطاط أن ينتبه لها. في الغالب هذه المسافات تُركت دون تقييد، وفي عدم تقييدها فُسحة للخطاط يستطيع من خلالها أن يظهر أسلوبه وبصمته المميّزة له عن غيره (شكل ١١).



شكل ١١ الدائرة الصغيرة كأداة للإشارة لمسافات ضئيلة

ضبط الخطاطون نظريًا أبعاد النقطة القياسية، فكما وصفها محمد بن العز بن عبد السلام (ت ٦٨١/١٢٨٢) بأنها مربعة[١٨]، وهذا مدخل جيد لتصور شكلها، يدفعنا لاستبعاد أشكال

[١٨] القلقشندي، صبح الأعشى، ٣/٢٩.

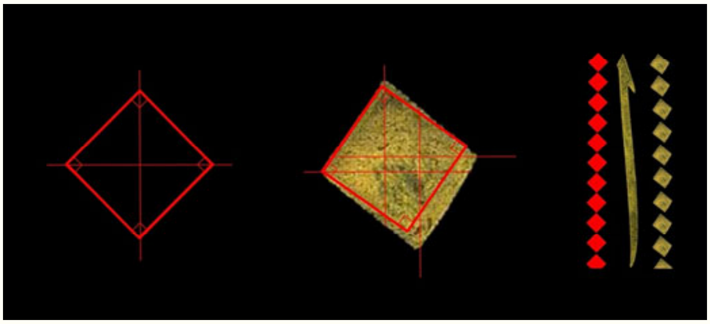
النقطة الأخرى؛ فنقطة خط الرقعة مثلاً في العادة مستطيلة وعرضها بعرض القلم وطولها أقل منه، ونقطة خط النسخ تقريبًا مربعة مثالية، بينما في خط الثلث مستطيلة عرضها بعرض القلم وطولها أكثر منه بقليل (شكل ١٢). لكننا لا نستطيع الالتزام بشكل عملي بأبعاد ثابتة للنقطة طوال عملية القياس أو الكتابة، بل وربما اختلفت هذه أطوال نقاط كلمة واحدة ولا تتطابق بسبب العامل البشري (شكل ١٣)، ولو طبقنا شرط ابن عبد السلام في النقطة لظهرت قياسات مختلفة للحروف، فهي –عمليّاً– في خط الثلث لا يمكن أن تكون مربعة. كما أنه لا يوجد أي ضابط يقيد المسافة بين النقاط. لذلك فإن نطاق فاعلية النقطة يكون في تقريب القياس بدرجة معقولة من القياس النظري للحروف، لكن ليس بدرجة تمنع أي تحوير يمكن أن يجرى على الحروف لسبب أو لآخر. ففي بعض التراكيب بالثلث الجلي يسمح بتجاوز هذا القيد في بعض حالات الحروف بدرجة مقبولة؛ فلبعض الحروف أن تصغر أو تكبر قليلاً لتخدم التركيب بشكل عام (شكل ١٦)، ولبعضها أن تطول بشكل ملحوظ مثل حرف الألف الذي لا تقيده القياسات العادية إذا كان داخل التركيب بل وضعه داخل التصميم العام هو الذي يقيده، فهو في العادة في حدود ٧–٨ نقاط بينما في التركيب قد يتجاوز ذلك أو يقل عنه.



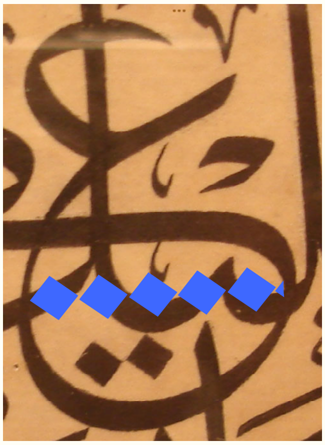
شكل ١٢ *نقطة خط الرقعة، ونقطة خط النسخ، ونقطة خط الثلث*



شكل ١٣ *اختلاف أطوال النقطة في كلمة واحدة*



شكل ١٤ الفرق بين قياس النقطة نظريا وعمليا في خط الثلث





شكل ١٥ اختلاف مقاس حرف العين باختلاف موضعه في تركيبين مختلفين لنفس الخطاط (مع مراعاة اختلاف أبعاد النقطة في التركيبين)

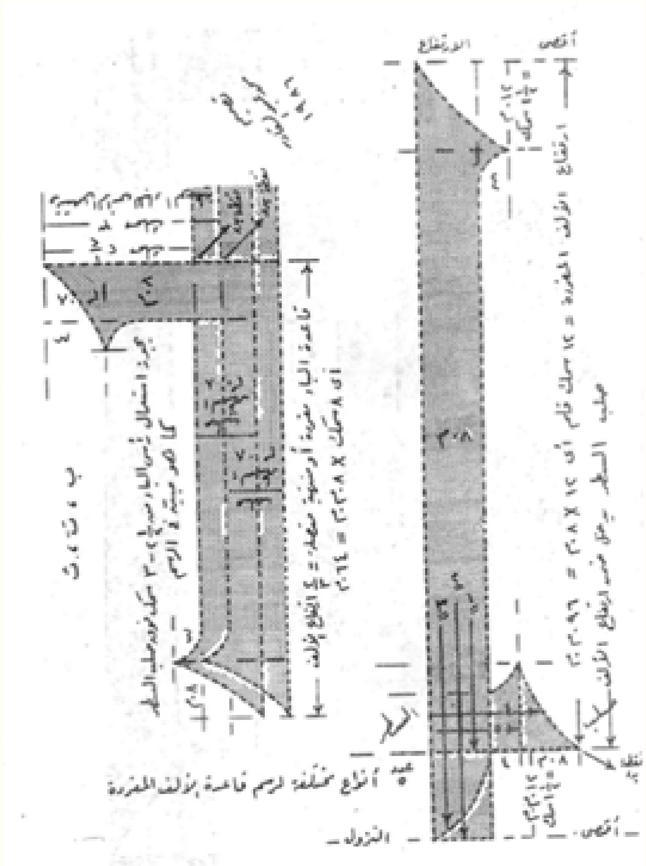
إن اعتبار النقطة وحدة للقياس لم يكن فقط في الخطوط اللينة كالثلث والنسخ والمحقق وغيرها، بل تتعداها إلى الخطوط اليابسة أيضًا مثل الكوفي الفاطمي والكوفي المربع، إلا أن النقطة لا تكون بشكل مائل –كما هو ظاهر في الأشكال السابقة– بل هي وحدة مربعة متطابقة مع المحورين الأفقي والرأسي، يساوي طول ضلعها سمك حرف الألف؛ أي أنها تساوي كتلة السواد[١٩]، ويجب أن يترك من البياض (الفراغ بين الحروف) ما يماثل نصفها في الغالب في الكوفي الفاطمي[٢٠]

---

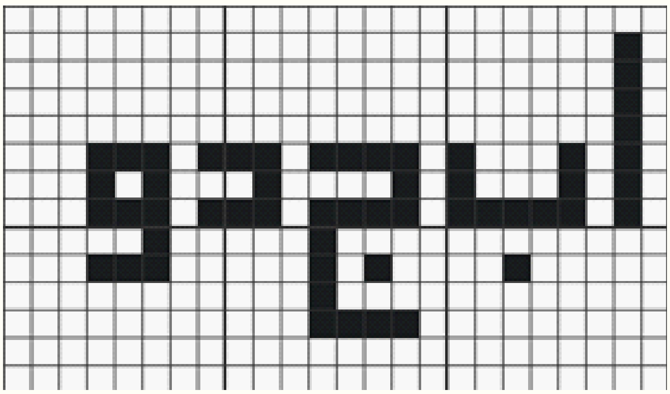
[١٩] محمد عبد القادر عبد الله، *من الخطوط العربية*، (القاهرة: الهيأة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦)، ٥٥.

[٢٠] في الكوفي الفاطمي غالبًا ما يكون البياض مساويا نصف السواد ولكن هناك تصاميم تعتمد نسبة مختلفة بينهما، إلا أنه لابد من توحيد النسبة بينهما عند الكتابة، إلا إذا كانت هناك اشتراطات تصميمية خاصة كأن يكون التركيب دائريًا أو نحو ذلك مما يجعل توحيد النسبة أمرًا غير ممكن.

(شكل ١٧) ومثلها في الكوفي المربع (شكل ١٨)، وتعد وحدة قياس فاعلة جدًا في هذا النوع من الخطوط الذي يعتمد في أغلب أجزاء حروفه على الأجزاء المستقيمة في الاتجاه الأفقي والرأسي.



شكل ١٦ سماكة الحرف (كتلة السواد) كوحدة قياس للخط الكوفي الفاطمي



شكل ١٧ سماكة الحرف (كتلة السواد) كوحدة قياس للخط الكوفي المربع

إن الاعتماد على مسألة القياس عبر وحدات صارمة –مثل النقطة– لتقييد مقاسات الحروف والمسافات بينها داخل الكلمة الواحدة لم يكن الوسيلة الوحيدة الضابطة لمعيار الجمال في فن الخط العربي، بل ربما كان إيجاد النقطة كوحدة قياس قد جاء استجابة لضرورة القياس وترجمة لمفاهيم جمالية أوسع بعد تحويلها إلى واقع قابل للتطبيق، وهي بهذا تعتبر خطوة عملية تطبيقية جديرة بالتقدير والاحترام. فقد جرت العادة على تعيين مفهوم الخط الحسن بوصف الصورة النهائية للخط والتي يمكن أن توجد في سطر أو صفحة او كتاب، وصفًا لا يفيد بطريقة محددة كيفية الوصول لهذا القدر من الجمال والجودة في الخط، بل يترك الأمر لقدرة كل خطاط على ترجمة هذا الوصف وهذه المعايير؛ فقد بيّن ابن مقلة في رسالته المختصرة لكتاب (جُمَلُ الخَطِّ)[٢١] ضوابط جمالية لصحة أشكال الحروف؛ كالتوفية[٢٢]، والإتمام[٢٣]، والإكمال[٢٤]، والإشباع[٢٥]، والإرسال[٢٦]. وضوابط أخرى لحسن وضعها داخل الكلمة؛ مثل الترصيف[٢٧]، والتأليف[٢٨]، والتنصيل[٢٩]، والتسطير[٣٠] (شكل ١٩). وما قرره أبوحيان التوحيدي (ت ١٠٢٣/٤١٤) في رسالته في علم الكتابة من أن الكاتب يحتاج إلى معانٍ مختلفة مثل: التحقيق، والتحديق،

---

٢١ هذا الكتاب مفقود، وإنما بقي منه رسالة مختصرة، حققها ونشرها هلال ناجي. ينظر: ناجي، *ابن مقلة خطاطًا وأديبًا*، ١١٣.

٢٢ التوفية: أن توفّي كل حرف حظه من الخطوط التي يركب منها، من مقوّس ومنتصب ومنحن ومنسطح. ناجي، *ابن مقلة خطاطًا وأديبًا*، ١١٩.

٢٣ الإتمام: أن تعطي كل خط حظّه وقسمه من الأقدار التي يجب أن يكون عليها من طول وقصر وكبر ومن صغر. ناجي، *ابن مقلة خطاطًا وأديبًا*، ١١٩.

٢٤ الإكمال: أن توفّي كل خط حظّه من الهيئات التي ينبغي أن يكون عليها من انتصاب وتسطيح وانكباب واستلقاء وتقويس. ناجي، *ابن مقلة خطاطًا وأديبًا*، ١١٩.

٢٥ الإشباع: أن توفي كل خط حظّه من صدر القلم حتى تتساوى صورته، ولا يكون بعض أجزائه أدق من بعض، ولا أدقّ من بعض. ناجي، *ابن مقلة خطاطًا وأديبًا*، ١١٩.

٢٦ الإرسال: أن يرسل الكاتب يده بالقلم في كل شكل يجري بسرعة من غير تجبّس يضرّسه ولا توقف يرعشه. ناجي، *ابن مقلة خطاطًا وأديبًا*، ١١٩.

٢٧ الترصيف: وصل كل حرف متصل إلى حرف. ناجي، *ابن مقلة خطاطًا وأديبًا*، ١٢٠.

٢٨ التأليف: جمع كل حرف غير متصل إلى حرف. ناجي، *ابن مقلة خطاطًا وأديبًا*، ١٢٠.

٢٩ التنصيل: مواقع المدات المستحسنة بين الحروف المتصلة. ناجي، *ابن مقلة خطاطًا وأديبًا*، ١٢٠.

٣٠ التسطير: إضافة الكلمة إلى الكلمة حتى تصير سطرًا. ناجي، *ابن مقلة خطاطًا وأديبًا*، ١٢٠.

والتحويق، والتخريق، والتعريق، والتشقيق، والتنسيق، والتوفيق، والتدقيق، والتفريق[٣١]. وربطها بأوصاف جمالية معروفة كجعل الحروف تبدو حين تراها كأنها تبتسم، أو أن بعضها تبدو كأنها الأحداق، أو مجمّلة بطريقة تكسبها حلاوة، إلى غير هذه من الأوصاف التي تعتني بالقيم الجمالية للخط.



شكل ١٨ توضيح لمفاهيم الترصيف والتأليف والتسطير والتنصيل

مثل هذه الضوابط العامة تلزم الخطاط بالصورة الجمالية للمنتج النهائي دون أن تتطرق إلى تقييده بالنقاط ونحوها، بل إن في وجود مثل هذه الضوابط العامة براحًا يفسح المجال لإبداعات مختلفة توسع دائرة معنى الخط الحسن، ولا تقيده بنموذج واحد تقتضي الضرورة المقيِّدة بوحدات صارمة ألا يخرج الخط عنها ويصير بالضرورة محكومًا بحتمية تقييده وانحصاره. إن هذه الطريقة الفضفاضة سارت عليها أيضًا خطوط الأندلس والمغرب، واعتمدت على التناسب البصري بين أشكال الحروف وأوضاعها، بل سرى هذا المنهج حتى في تعليم الخط استنادًا على تقليد كتابة يحاكيها الطلاب دون وضع قوانين تحكمها كما ينقل هاريس من كلام ابن خلدون (ت ٨٠٨/١٤٠٦)[٣٢]، ويؤكده ما ساقه محمد خبطة الحسني أن تعليم الخط في المغرب المريني كان وفق قواعد ومقاييس متعارف عليها بين الخطاطين المغاربة منها أن أحسن أنواع الهاء تلك التي تكون

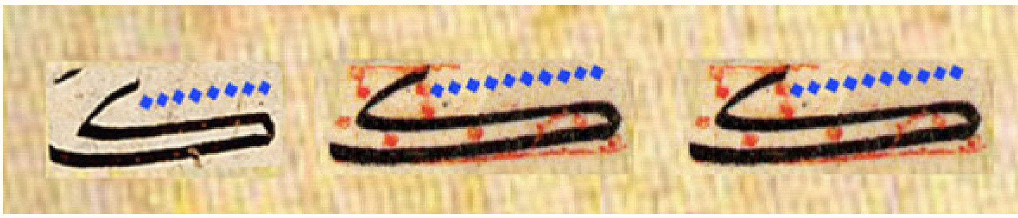
---

٣١ ينظر تعريف كل معنى من هذه المعاني في: أبو حيان التوحيدي، *من رسائل أبي حيان التوحيدي: رسالة في علم الكتابة*، اختيار ودراسة: عزت أحمد، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠١)، ٢٨٤.

٣٢ أ. هاديس، *محاولة في الخط المغربي*، ترجمة: عبد المجيد التركي، (تونس: الحوليات التونسية، ١٩٦٦) عدد ٣، ١٩٧.

على صفة ميم بطرف، والنون حدها أن تكون نصف دائرة[٣٣]، وهي كما يظهر قوانين وصفية ليس فيها صرامة القياس بالنقطة مثلا. بل إن الرفاعي استعمل معانٍ جمالية كعين العذارى ومن أشهرهن عبلة العبسية حيث قال:» ... كعين عَبْلا وكعين عَذْرا»[٣٤]. ما جعل التنوع في أساليب الخطوط المغربية أكثر من أن يحصى، ولم تقيد بوحدة النقطة إلا مؤخرًا جريًا على عادة الخطوط المشرقية[٣٥].

بالرغم من تفاوت حدود نطاق فاعلية وحدات وطرق القياس سابقة الذكر، إلا أنها تدور كلها حول محور ما يمكن قياسه، لكن هل يوجد في الخط ما لا يمكن قياسه وتقييده بوحدات القياس؟ أو فلنسأل بصيغة أخرى؛ هل يوجد ما لا طائل من قياسه بل يترك طليقًا غير مقيد؟ وهل يجب تقييد كل شيءٍ في الخط بوحدات قياس لا تخرج عنها أبعاد الحروف؟ في الواقع أَغفلت قواعد الخط تقييد بعض أجزاء الحروف وكذلك بعض المسافات بين الحروف وفي نهايتها، وتركت ذلك لتقدير الخطاط وقدرته على اختيار الأطوال المناسبة؛ فمثلاً في خط النسخ يترك قسم من حرف الكاف دون تقييد صارم، إذا أنه لم يتطرق إلى طوله بوضوح وترك ليوظفه الخطاط بما يناسب المسافة التي سيستغلها به بالتناغم من بقية الحروف من جهة التضييق والاتساع، فمثلا في (شكل ١٩) كتب الخطاط محمد شوقي أفندي الكفات بسمك واحد تقريبًا وبأطوال مختلفة.



شكل ١٩ أطوال مختلفة لحرف الكاف في خط النسخ

هناك أيضًا مثال آخر لا يقل أهمية وهو جزء من حرف الكاف بخط الثلث، حيث يظهر الاختلاف جليًا بين النماذج في (شكل ٢٠)، وبالرغم من وجود إشارة لنهاية الكاف من اليمين

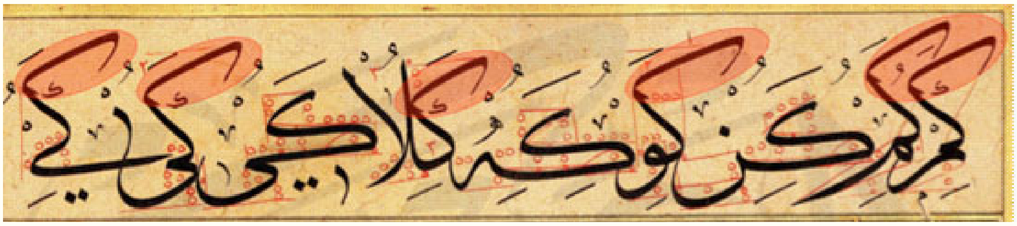
---

٣٣ محمد الحسني، *الخط العربي في بلاد المغرب*، (الشارقة: دائرة الثقافة، ٢٠١٢)، ١٢٤.

٣٤ محمد الحسني، *الخط العربي في بلاد المغرب*، ٢٤٠.

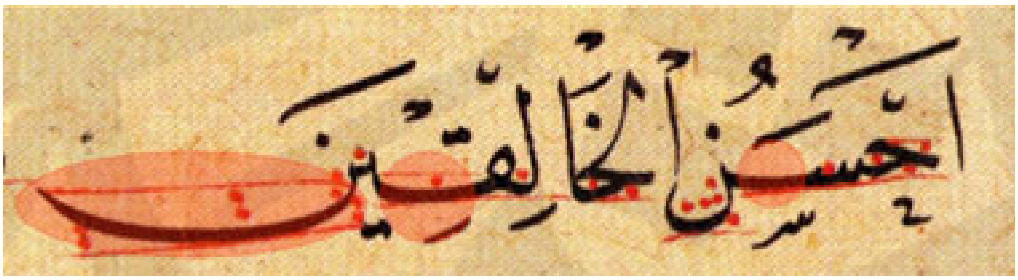
٣٥ محمد الحسني، *الخط العربي في بلاد المغرب*، ٢٩٠.

والمتجهة لقاعدة الكاف بحيث تلمح إلى أن الكاف لو وصلناه من هذه المسافة سينتج لنا حرف لام ألف لكن دون تقييد صارم.



شكل ٢٠ أطوال مختلفة لقسم من حرف الكاف في خط الثلث

كذلك المد بين الحروف داخل الكلمة المقيد فقط بمقدار نزول قاعه بمقدار نقطة تقريبًا، وربما قيّد بنقطة أو نقطتين أو نقطة كحدٍّ أدني، ويترك مقدار زيادة طوله بحسب ما تقتضيه الحاجة، بل ربما يكون طوله كبيراً جدًا كما هو الحال في تدوين أسماء الأماكن والبلدان والأنهار في الخرائط الجغرافية. وكذلك المد في نهاية الكلمة المقيد مقدار نزول قاعه بنقطتين في هذه الحالة، ويترك طول هذا المد لنفس الدواعي (شكل ٢١).



شكل ٢١ بعض المدود في خط النسخ

كما أن هناك عرفًا سائدًا مرتبط بإرسال الحروف في نهاية الأسطر؛ فإذا قصُر السطر عن المقاس اللازم لطول الحرف الأخير من الكلمة لزم إرسال نهايته بطول قصير تحدده المسافة المتبقية من الطول المخصص للسطر، وإذا وصلت الكلمات لنهايتها وبقي من مسافة السطر شيء فإن الحرف الأخير أيضًا يرسل بما يناسب ما تبقى من مسافة (شكل ٢٢).



شكل ٢٢ إرسال الحروف في نهاية الأسطر

الخلاصة:

إن الحاجة في فن الخط العربي –باعتباره فنًا من أهم الفنون الإسلامية– إلى إيجاد معيار يضبط مفاهيم الجمال أدت إلى ظهور وحدات قياس مختلفة، تفاوتت في درجة تقييدها وضبطها للخط العربي من منظور جمالي، فتراوحت بين الوزن بشعرة البرذون ودوائر الخط المنسوب والنقطة ونصفها وربعها وقطة القلم وغيرها من وحدات القياس والتقييد. لم يكن الغرض الأساس منه هذه الأدوات تقييد الخط تقييدًا يدفعه إلى الجمود، ويضعه في قوالب جامدة بحيث تستبدل عمل الإنسان –الذي غالبا لا تتطابق حروفه عند تكرارها إلا بقدر معقول– بحروف مطبوعة خالية من الحياة. بل لتكون أرضية مشتركة ينطلق منها متعاطو فن الخط العربي ليحلّقوا في سماء الإبداع ويكون عندها عدم تطابق حروفهم عند تكرارها، أو اختلافها –في الأسلوب– عن حروف غيرهم من الخطاطين ميزة لهم لا عيبًا، ودليلاً على اللمسة البشرية لديهم. إن الخطاط المبدع لا تستطيع مثل هذه القوالب الجامدة إلغاء قدرته الإبداعية على الانطلاق من قياسات للحروف وضوابط

للخط ليكون إبداعًا تعجز عنه تلك القوالب الجامدة، بل إن النقطة وغيرها -كما سبق- لا تعدو كونها مرشدًا يعين الخطاط - إذا تعامل معها بمعرفة وحسن استعمال- ويسهل مهمته الإبداعية، ويخرج للناس حدائق ذات بهجة تسر الناظرين أعين الناظرين.

المراجع

أ. هاديس. *محاولة في الخط المغربي*، ترجمة: عبد المجيد التركي، ٣، (تونس: الحوليات التونسية، ١٩٦٦)، ١٧٥-٢١٤.

الآثاري، شعبان. "*العناية الربانية في الطريقة الشعبانية*»، تحقيق: هلال ناجي، مجلة المورد، ٢/٨، (١٩٧٩)، ٢٢١-٢٨٤.

ابن أبي داود، أبوبكر. *كتاب المصاحف*، تحقيق: محمد بن عبده، (القاهرة: الفاروق الحديثة، ٢٠٠٢).

التوحيدي، أبوحيان. *من رسائل أبي حيان التوحيدي: رسالة في علم الكتابة*، اختيار ودراسة: عزت أحمد، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠١)

الحسني، محمد. *الخط العربي في بلاد المغرب*، (الشارقة: دائرة الثقافة، ٢٠١٢)

الخطيب البغدادي، أحمد. *الجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع*، تحقيق: محمود الطحان، (الرياض: المعارف، ١٩٨٩)

درمان، مصطفى. (إعداد). نهاد جتين، *فن الخط تاريخه ونماذج من روائعه على مر العصور*، إستانبول: ارسيكا، ١٩٩٠

عبد القادر عبد الله، محمد. *من الخطوط العربية*، (القاهرة: الهيأة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦)

القلقشندي، أحمد. *صبح الأعشى في صناعة الإنشاء*، (دار الكتب العلمية، بيروت ٢٠١٢)

المبرد، محمد. *المقتضب*، إستانبول: المكتبة السليمانية، كوبرولى فاضل باشا، ١٥٠٨

مجمع اللغة العربية، *المعجم الوسيط*، (القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠١٢)

محمد بن مكرم ابن منظور، *لسان العرب*، (دار صادر، بيروت ٢٠١٠)

منصور، نصار. "دلالات استخدام كلمة مشق في فن الخط العربي"، المجلة الأردنية للثقافة والآثار، مجلد ١٣/٣، (٢٠١٩)، ١-٢١

ناجي، هلال. *ابن مقلة خطاطًا وأديبًا*، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١).

Hasan Özönder, "Cezim" mad., *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları deyimleri terimleri sözlüğü*, Uysal Kitabevi, Konya 2003, 24.

إشكالية السماع والمعازف: نظرات تحليلية في الأدلة الحديثيَّة والسياقات القيمية

محمد أنس سرميني[١]

الملخص

يلاحظ أن سؤال مشروعية سماع الغناء والمعازف، كان حاضرا ومتكررا طيلة العصور الإسلامية الكلاسيكية، وأنه قد اشتغل في الإجابة عليه مجموعة من كبار علماء هذه الأمة على مدار الأزمان، بما ينفي الاصطناع والهامشية عن هذا السؤال، وبما يرفع أهميته وحيويته، كما أن سؤال السَّماع قد تكرر بشكل أوضح في حالتين متقابلتين عبر التاريخ، الأولى حالة الاستقرار السياسي والاجتماعي العميق، والثانية حالة الاضطراب والتراجع الحضاري الشديد، وأنه يتراجع في الحالات التي تقع بين هاتين المنزلتين، كحالة النهضة وحالة الاستقرار أو الاضطراب الجزئي.

كذا يلفت النظر أن إجابات العلماء عن هذا السؤال لها خصوصية مختلفة عن المسائل الأخرى، فالمسالة رغم أنها فقهية من حيث الأصل إلا أن الأجوبة كانت تأتي من عدة خلفيات، خلفية فقهية أولا، وصوفية ثانية، وحديثية ثالثا. وهي تدور حول فكرتين مركزيتين هما كون السَّماع محرما في الأصل

[١] جامعة إستانبول ٢٩ مايس، anassarmene@gmail.com

أو مباحا في الأصل، أي أن المركز قد تعدد لدى العلماء في هذه المسألة، وتأثر هذا باتجاهاتهم العلمية المتنوعة، ولأنَّ الموضوع مركبٌ ومعقَّدٌ، فإن الأجوبة عليه لم تكن بالتنصيص على حِلّ أو حُرمة المعازف فحسب، بل جاءت الأجوبة مركَّبةً أيضا، ومُحمَّلةً بالكثير من الشروط والضوابط، ومتصلة بالاتجاهات الفكرية للمؤلف.

ومن أهم المؤثرات المقصودة: تأثير الزمن واختلاف الأعراف وأنماط المجالس ومصاحباتها. وتأثير التصوف وما جلبه من مجالس خالية من الفجور الذي كان عليه الأمر. وتأثير الاختلاف الشخصي بين العلماء في تقدير المصلحة والمفسدة، ومدى الحاجة إلى القول بسد الذرائع في اتخاذ موقف من السَّماع. وتأثير مناهج تفسير القرآن وفهم السنة والاختلاف في تأويله وفهمه وتنزيله على الواقع. وتأثير التدقيق في صحة الحديث ونقد أسانيده. وتأثير قرب المؤلف من الواقع، قضاء وفتوى، أو انعزاله عن المجتمع الحقيقي.

تتجه هذه الورقة لكشف النقاب عن هذه المؤثرات في سياق مسألة السماع، وتوضح مدى حضورها في مشروعيته، وتسعى إلى الإتيان بالفلسفة الإسلامية التي كانت وراء هذا الخلاف الفقهي الجلي فيها.

المدخل

لا ينتظر من هذه الدراسة أن تجيب بأسلوب صريح عن حكم المعازف فقهيا، ولا أن تقف عند الأدلة الحديثية والنصية فيها، فقد قامت بهذه المهمة كتب أخرى من كتب الفقه المقارن وشروح الحديث كانت أكثر تخصصا وميلا لهذه الغاية بذاتها، في حين أن الذي تريده هذه الدراسة هو تحليل المناهج التي سُلكت في مناقشة مسألة المعازف السَّماع، وفهم الأصول والفلسفات التي اعتمدها العلماء، وتعليل اختياراتهم وترجيحاتهم.

ولكن لابد من اختصار الكلام في آراء المذاهب الأربعة في مسألة المعازف، بما يعطي تصورا مبدئيا للمسألة، فقد ذهب الحنفية إلى تحريم الغناء بالمعازف، واختلفوا في الغناء بدونها، بين محرم ومبيح مطلقا وبين من خص جوازه بالوليمة والعرس، وكذلك اختلفوا في الغناء فأفتوا بعدم جواز احتراف الغناء، واختلفوا في غناء المرء لنفسه، فكرهه بعضهم دون آخرين، ومنهم السرخسي لم يكرهه إلا إذا كان على سبيل اللهو.[٢]

---

٢ منلا خسرو، درر الحكام، (دار إحياء الكتب العربية)، ٣٨٠/٢. ابن نجيم، زين الدين بن إبراهيم، البحر الرائق، ط٢، (دار الكتاب الإسلامي)، ٨٨/٧. ابن عابدين، محمد أمين بن عمر، الحاشية، ط٢، (بيروت، دار الفكر، ١٩٩٢)، ٤٨٢/٥.

وكذلك شأن المعازف عند الشافعية، فذكروا تحريمها، وأجازوا الدف إن لم يكن فيه جلاجل، وعندهم في الناي وجهان: التحريم وصَحَّحَهُ الْبَغَوِيّ وَهُوَ مُقْتَضَى كَلَامِ جمهورهم، والحل وصححه الرَّافِعِيُّ تبعا للغَزَالِيّ، وَمَالَ الْبُلْقِينِيُّ وَغَيْرُهُ إليه لِعَدَمِ ثُبُوتِ دَلِيلٍ مُعْتَبَرٍ بِتَحْرِيمِه.[٣] والغناء بالمعازف محرم عند المالكية، وذكروا الكراهة ومرادهم التحريمية، وأجازوا الطبل في النكاح، والدف عموما.[٤] كذلك عند الحنابلة ونصوصهم صريحة في تحريم آلات اللهو إسماعا واستماعا وصنعة.[٥]

وأما فيما يخص الأئمة أنفسهم، فذكر القرطبيُّ المحدِّثُ بأن السماع محرَّمٌ عند مالك وأبي حنفية والكوفيين كالشعبي وحماد والثوري وقول لأحمد، ونقل عن الشافعي تحريم شيء يشبه هذا، وهو التَّغْبِير (وهو عنده الغناء مع الطقطقة بالقضيب، وعند غيره الغناء الروحاني الذي يؤدى على وجه القربة)، وذكر بأن الكراهة هي أحد قولي الشافعي وأحمد وأهل البصرة. ثم ذكر بأنه الغناء لم يجزه إلا إبراهيم بن سعد العنبري وإبراهيم النخعي وابن جرج وسفيان بن عيينة، ونقل عن أبي طالب المكي: عن عبد الله بن جعفر وعبد الله بن الزبير والمغيرة بن شعبة ومعاوية قولهم بالسماع، وأن بعضهم حكاه عن مالك، ولكنه رده ولم يصححه وذكر بأنهم على أي حال قلة أمام الجمع.[٦]

فأما عن تحليل المناهج التي سُلكت في مناقشة مسألة المعازف السَّماع، فأقف عندها في المبحث الآتيين.

---

[٣] محمد بن أحمد الخطيب الشربيني، مغني المحتاج، (بيروت: دار الفكر)، ٣٤٨/٦. عبد الملك بن عبد الله الجويني، نهاية المطلب في دراية المذهب، تحقيق عبد العظيم محمود الدّيب، (دار المنهاج، ٢٠٠٧)، ٢٢/١٩. يحيى بن شرف النووي، المجموع شرح المهذب، (دار الفكر)، ٢٣٠/٢٠.

[٤] محمد بن محمد الأندلسي، بغية السالك في أشرف المسالك، (وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ٢٠٠٣)، ٢/ ٥٩٨. أحمد بن يحيى الونشريسي، المعيار المعرب، تحقيق محمد حجي، (المغرب: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية المغربية، ١٩٨١)، ٧٤/١١.

[٥] علي بن سليمان المرداوي، الإنصاف، ط٢، (دار إحياء التراث العربي)، ٥٢/١٢.

[٦] انظر القرطبي، أبو العباس ابن المزني، كشف القناع عن حكم الوجد والسماع، تحقيق قسم التحقيق بدار الصحابة للتراث، ط١، (طنطا: ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م)، أبو حامد محمد بن محمد الطوسي الغزالي، إحياء علوم الدين، (بيروت: دار المعرفة، بدون تاريخ)، ص٢٦٩.

المبحث الأول: السَّماع بين الأدلة الداخلية والمؤثرات الخارجية

لا شكَّ أن سؤال مشروعية السَّماع، سماع الغناء والمعازف، كان حاضرا ومتكررا طيلة العصور الإسلامية الكلاسيكية، وأنه قد اشتغل في الإجابة عليه مجموعة من كبار علماء هذه الأمة على مدار الأزمان، بما ينفي الاصطناع والهامشية عن هذا السؤال، وبما يرفع أهميته وحيويته، كما أن سؤال السَّماع قد تكرر بشكل أوضح في حالتين متقابلتين عبر التاريخ، الأولى حالة الاستقرار السياسي والاجتماعي العميق، والثانية حالة الاضطراب والتراجع الحضاري الشديد، وأنه يقِلُّ في الحالات التي تقع بين هاتين المنزلتين، كحالة النهضة وحالة الاستقرار أو الاضطراب الجزئي،[٧] فأما ظهوره في حالات الاستقرار التام فإنه مفهوم وغير مستغرب، خلافا لظهوره في حالات الاضطراب الشديد، ومرد ذلك أنَّ الأمة كان يرافقها في حالات التراجع والتخلف الركونُ إلى مُتَع الدنيا وإلى دعة العيش واللهو والمجون، فيأتي العلماء ودعاة اليقظة ويعملون على إثارة حماستها وحميتها وبعثها الجديد، وسيأتي مزيد تفصيل لذلك.

ويلفت النظر أن إجابات العلماء عن هذا السؤال لها خصوصية مختلفة عن المسائل الأخرى، فالمسالة رغم أنها فقهية من حيث الأصل إلا أن الأجوبة كانت تأتي من عدة خلفيات، خلفية فقهية أولا، وصوفية ثانية، وحديثية ثالثا، ولم تكن كتب الفقه فيها كافية للوصول إلى تصور واضح عن المسألة، بل كانت الرسائل والكتب التي أُفردت لمعالجة قضية السماع هي المصادر الأهم لها، باعتبار أن الرسالة والكتاب المستقل يمكن لصاحبها أن يجمع بين التخصصات فينظر إلى القضية من زاوية نظر فقهية أو حديثية أو تصوفية وهكذا.[٨] وهذه الرسائل المتخصصة بالسماع يغلب عليها أن تدور حول فكرتين مركزيتين هما كون السَّماع محرما في الأصل أو مباحا في الأصل، أي أن المركز قد تعدد لدى العلماء في هذه المسألة، وتأثر هذا باتجاهاتهم العلمية المتنوعة، ولأنَّ الموضوع مركبٌ ومعقَّدٌ، فإن الأجوبة عليه لم تكن بالتنصيص على حِلّ أو حُرمة المعازف فحسب،

---

٧ انظر للتوسع دراستيّ، الأطوار التاريخية في التعامل مع مسألة السماع في الأزمنة الكلاسيكية، إلى القرن السادس أنموذجا، مجلة التدقيقات، عدد ٢، مجلد ٥٠، ٢٠١٨م، ص١٨٩–٢١٨. والأطوار التاريخية في التعامل مع مسألة السماع في الأزمنة الكلاسيكية المتأخرة، مجلة كلية الإلهيات بجامعة ١٩مايس، عدد ٤٦، ٢٠١٩م، ص٨٣–١٠٥.

٨ انظر للتوسع دراستي، اتجاهات النظر إلى مسائل السماع والاستدلال لها، مجلة البحوث الفقهية، عدد ٣٢، ٢٠١٨م، ص٣٤٣–٣٦٦.

بل جاءت الأجوبة مركَّبةً أيضا، ومُحمَّلةً بالكثير من الشروط والضوابط، ومتصلة بالاتجاهات الفكرية للمؤلف.

ولهذا فإنه لم تخل رسالة أو فتوى من الرسائل التي عالجت قضايا السماع من فائدة ومن جديد فيها، ولكنها تفاوتت فيما بينها من حيث قيمة هذا الجديد وأهميته، فمن الرسائل ما تميزت بأن أتت بفكرة مركزية جديدة للمسألة كما صنع الغزالي والسبكي في الضوابط والنابلسي والشوكاني ومصطفى صبري، فكان عملهم تجديديا وأصيلا تدور أفكارهم حول مركز جديد مبتكر، ومن الرسائل ما تميزت بالتحرير الفقهي للأقوال والنصوص في المسألة وهو ما اهتم به ابن جماعة وابن حجر، ومنها ما تميزت بالبحث في وجوه استدلال جديدة من النصوص المؤيدة أو في تأويل النصوص التي لدى الطرف المخالف بوجوه جديدة أيضا، وهو ما تميز به عمل ابن تيمية وابن القيسراني وابن رجب وآخرين.[٩]

المطلب الأول: نظرات في الأدلة الحديثية والعقلية التي سيقت في مسألة السماع

مسألة السماع من المسائل التي اتصلت بنوعين من الأدلة، النوع الأول وهو الأدلة النصية وما رافق ذلك من كلام في الثبوت وعدمه لهذه النصوص، لا مناص من الإقرار باختلاف الأدلة والمرويات في المسألة، وبكثرة الضعيف والمكذوب فيها، وكذلك اختلاف النقول عن الفقهاء المؤسسين في المسألة، وكذلك ما رافق ذلك من كلام في فهم الأدلة وتوجيهها وتأويلها، ومنهج تنزيل أحكامها على الواقع.

والنوع الثاني وهو الأدلة العقلية المتصلة بعموم البلوى وسد الذرائع ومقاصد الشريعة، والأعراف وتأثيرها في الحكم، وكان ملاحظا أنه قد تغير الحكم الفقهي في المسألة عند تغير فهم الأدلة أولا، وعند طروء وقائع وأعراف جديدة في المجتمع تغير من شكل الصورة الأصلي ثانيا، كخلو مجالس السَّماع من المحرمات. فتأثير الزمان والأعراف كان حاضرا في معالجة المسألة.

وكان من أهم المؤثرات في تغير أقوال الفقهاء في المسألة:

---

٩ انظر المصادر السابقة.

-تأثير الزمن واختلاف الأعراف وأنماط المجالس ومصاحباتها.

-تأثير التصوف وما جلبه من مجالس خالية من الفجور الذي كان عليه الأمر.

-تأثير الاختلاف الشخصي بين العلماء في تقدير المصلحة والمفسدة، ومدى الحاجة إلى القول بسد الذرائع في اتخاذ موقف من السَّماع.

-تأثير مناهج تفسير القرآن وفهم السنة والاختلاف في تأويله وفهمه وتنزيله على الواقع.

-تأثير التدقيق في صحة الحديث ونقد أسانيده.

-تأثير قرب المؤلف من الواقع، قضاء وفتوى، أو انعزاله عن المجتمع الحقيقي.

وهناك مؤثرات أخرى كثيرة ملحقة بما سبق، كالمؤثر السياسي في المسألة من جهة ميل بعض الحكام إلى السماع والطرب وما تبع ذلك من بحث عن ترخُّصات لهم ممن يخالطهم ويبادلهم المودة، أو مزيد ذم لهم ممن يناوئهم ويبادلهم العداء، فمسألة السَّماع كانت من المسائل الحيوية في التاريخ الإسلامي، والتي نوقشت على أكثر من منهج، وبرز أثر كل منهج في نتائج ذلك المنهج بحيث أتت مغايرة ولو جزئيا لنتائج المناهج الأخرى، وكذلك فإن للزمان والثقافات والاهتمامات العلمية عبر العصور تأثير في اختيار تلك المناهج.

ولقد نوقشت المسألة في العصور الأولى على منهج أهل الحديث وكان المحدثون في مصنفاتهم الحديثة أقرب إلى كراهة الغناء وذمه بأنواعه مع التصريح بالتحريم أحيانا وبالاكتفاء بالذم في أحيان أخرى، ثم برز بعد ذلك كلام عن الفقهاء الأوائل واختلفوا في تفاصيل الحكم الشرعي لها، بل وتكلم بعضهم في حل السَّماع مطلقا، ثم نوقشت المسألة من وجهة صوفية وعقلية، وكان لافتا اعتماد الصوفية على العقل وقواعد أصول الفقه، وكانوا أقرب إلى القول بحل السَّماع بالمعازف وغيرها بضوابط معينة، ثم استقر الأمر للدرس الفقهي عبر العصور فأخذ النصيب الأكبر من حجم الرسائل التي اختيرت لدراسة المسألة، واختلف الفقهاء في الرأي في السَّماع، وخلف ذلك تقع أسباب وعلل كثيرة غير مسألة الدليل الشرعي، منها موقف الفقيه من التصوف الذي ألقى بظلاله على موقفه من السَّماع، وكذلك مستوى التدين الشعبي بين الناس وانتشار الفحش والفسوق أو ندرته أثر في اتجاهه للقول بالتحريم أو الإباحة وهكذا، فالفقه الإسلامي هو تفاعل حي بين

الفقيه والمجتمع وليس بمنعزل عن وقائع الأمور ومجرياتها، وهذا يدعونا إلى عد الدرس الفقهي لمسألة السَّماع وثراء الآراء فيه، من نماذج المرونة الفقهية الإسلامية.

المطلب الثاني: الأقوال التي استقر عليها التقليد المذهبي في المسألة

إن الذي استقر عليه التقليد المذهبي في القرون المتأخرة هو جواز الغناء مع مراعاة ضوابط الكلام فيه، فقد حرر العلماء في تلك الأزمنة المسألة تحريرا دقيقا، ورجحوا فيها واستدلوا فيها بأدلة لم يتكلم فيها من سبقهم، وكانت آراؤهم في المسألة أكثر اتزانا وقبولا للرأي الآخر من العصر الأول، خلافا لما يقال في تلك العصور بأنها عصور التعصب والتشدد وغلق باب الاجتهاد والعلم، بما ينفي عن تلك العصور تلك الدعاوى وبما يوصي بإعادة النظر في إنتاج هذا العصر ووسائل الاستفادة منه، فالذي وصلنا من هذه العصور فيما يخص مسألة السَّماع يغاير ذلك تماما.[١٠]

وإن الذين قالوا بالإباحة، وهم الأقل عددا من علماء التراث، فيما يبدو فإنهم تعاملوا مع المعازف على أنها يمكن أن تأخذ حكما مستقلا عن واقع مجالسها المحفوفة بالمحرمات، وعموما فإن الفقهاء لمسنا منهم موقفا سلبيا من السَّماع ومجالسه، وغلب على الاتجاه القائل بالتحريم أنهم اعتبروا سد الذريعة في المسألة، فالسَّماع ذريعة مجالس الفجور والفحش، وهم يبحثون عن إغلاق

---

[١٠] انظر ابن أبي الدنيا، عبد الله بن محمد القرشي، ذم الملاهي، تحقيق عمرو عبد المنعم سليم، (القاهرة: مكتبة ابن تيمية، ط١، ١٤١٦هـ). الطبري، طاهر بن عبد الله، الرد على من يحب السماع، تحقيق مجدي فتحي السيد، (طنطا: دار الصحابة، ط١، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م). ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن علي، تلبيس إبليس، (بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر، ط١، ١٤٢١هـ، ٢٠٠١م). القرطبي، أبو العباس ابن المزني، كشف القناع عن حكم الوجد والسماع، تحقيق قسم التحقيق بدار الصحابة للتراث، طنطا، ط١، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م). ابن رجب الحنبلي، نزهة الأسماع في مسألة السماع، تحقيق طلعت بن فؤاد الحلواني، (الفاروق الحديثة للطباعة والنشر). ابن جَماعَة، محمد بن أبي بكر بن عبد العزيز، رِسالة حُكم السَّماع، تحقيق محمد أنس سرميني، مجلة تحقيق للبحوث الإسلامية ونشرها، عدد ١، مجلد ٢، ٢٠١٦م، ص٤٩-٨١. الهيتمي، ابن حجر، أحمد بن محمد، كف الرعاع عن محرمات اللهو والسماع، تحقيق: عبد الحميد الأزهري، (د.م، د.ن. البولاقي الأزهري)، مصطفى بن رمضان، السيف اليماني لمن قال بحل سماع الآلات والمغاني، تحقيق أبي عبد الله الداني، (دار اللؤلؤة، بيروت، ط١، ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م).

هذا الباب، ولعل هذا كان دافعهم لاختيار التأويلات التي تنحو منحى تحريم السَّماع من خلال الأحاديث والآيات المتصلة بالموضوع.[١١]

ولم يخفف من هذه النظرة سوى مجالس التصوف التي استخدمت فيها آلات المعازف خالية من الفحش والخمور الشائعة في مجالس المجون، ولكن الحكم بتحريم المعازف استمر عند الفقهاء، لسبب آخر، ألا وهو عدم قبول معظم الفقهاء ممن كتب في السَّماع منهجَ التصوف، أي أنه كان يشترك في صياغة موقف العالم من مسألة السَّماع عدة أمور، أهمها الدليل القرآني والحديثي، ثم المذهب الفقهي والتراث العلمي المتوفر بين يدي العالم، بالإضافة إلى الموقف الأيديولوجي من التصوف أو غيره، وكذلك مدى اطلاعه على واقع مجالس السَّماع في ذلك الوقت.

وأما عن أسباب الرصانة والاتزان في دراسة مسائل السَّماع في القرون المتأخرة وعدم وقوعها في التشدد والقسوة في العبارة إلا نادرا، فقد اقترحت الدراسة عدة أسباب لهذا، أهمها الاستقرار المذهبي العلمي الذي أكسب العلماء والفقهاء نوعا من الراحة أثناء الاستدلال على آرائهم ومناقشة آراء مخالفيهم، من غير شدة ولا تعصب. كما أنه للخلافة العثمانية تأثير في جلب الاستقرار الاجتماعي العلمي للبلاد العربية، وفي التصالح بين التصوف والفقه والحديث، بحيث غلب الخطاب اللين العلمي مناقشة مسائل السَّماع كما رأينا في العصر الثاني.

وهذا يؤكد ما سبق ذكره أن الاستقرار ونقيضه الاضطراب السياسي والاجتماعي، كانا من أهم البيئات الحاضنة للتصنيف العلمي في السَّماع، ويتصل بهذه الملاحظة أن إجابات العلماء عن سؤال المعازف كانت تتغير بين تلك الحالتين، فيغلب عليها القول بالإباحة أو بالتسامح وقبول الرأي المخالف عند القول بالتحريم في حالات الاستقرار السياسي والاجتماعي، ويغلب عليها القول بالحرمة مع التشدد في القول وعدم التوسع في المستثنى من تلك الحرمة في حالات الاضطراب والتراجع الحضاري الشديد.

---

١١ انظر ابن القيسراني، أبو الفضل محمد بن طاهر، السماع، تحقيق أبو الوفا المراغي، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، د.ت. ابن حزم، رسالة في الغناء الملهي أمباح هو أم محظور، سلسلة التراث الظاهري، أهل الظاهر، (د.م، د.ت). الشوكاني، محمد بن علي، إبطال دعوى الإجماع على تحريم مطلق السماع، تحقيق محمد صبحي بن حسن حلاق، د.ن، د.م. الجديع، عبد الله بن يوسف، الموسيقى والغناء في ميزان الإسلام، (مؤسسة الريان، ٢٠٠٧م).

والسبب في ذلك أن سؤال المعازف والسَّماع هو جزء من سؤال أعمق منه ألا وهو سؤال اللهو، فكان هناك حذر شديد في التعامل معه لكي لا ينغمس الناس في الملاهي، باعتباره لا يليق إلا بأمة قد اثَّاقلت إلى الأرض، فمن المفهوم والمسوغ تماما التضييق في مسائل اللهو في حلالات النكوص الحضاري، بحيث لا يؤذن به إلا في الحالات الاجتماعية الخاصة كالأعراس والأفراح، فالأمة تكون عندئذ في أمس الحاجة إلى جميع رجالاتها وشبانها ونسائها ولا تتبرع بأي لحظة من لحظات حيواتهم، ولكن السؤال هو فيما إذا تحولت المعازف إلى أداة لشحذ الهمم والنهضة فهل يؤثر!؟

المطلب الثالث: القيم العليا التي حكمت مسألة السماع

إن **القيمة العليا** التي ظلت حاضرة في العقل الفقهي على مدار القرون السابقة عند تعاملها مع مسألة السَّماع هي قيمة حفظ الدين في نفوس المؤمنين، وقيمة الرعاية أو الرقابة من جهة العلماء على سلوك أهل الإيمان، والغيرة عليها من أي انحراف أو تقهقر خلقي وشرعي قد يلم بهم، بل ومحاولة عونهم في هذه المهمة، بقطع السبل عن تلك الانزياحات المحتملة وبحمله على الالتزام بما يحفظه ويعينه على ذلك الصفاء، وهي العملية التي تسمى في أصول الفقه بسد الذرائع، وفي علوم النفس بالتربية والتأديب، وهي من القيم الحاضرة في تفاصيل كثيرة من الفقه الإسلامي، والمبثوثة في فروعه.

ومن جهة أخرى فإن الدعوى التي كان يكررها الذين تعاملوا مع المعازف على أنها يمكن أن تأخذ حكما مستقلا عن واقع مجالسها المحفوفة بالمحرمات، وأنها من المحرم لغيره لا لذاته، هي دعوى يتلوها سؤال لاحق لها، تُرى هل يمكن للباحث المدقق في التراث الإسلامي، أن يتجاوز وبسهولة جميع التنبيهات والتحذيرات التي أطلقها من ذهب إلى التحريم بأن المعازف لن تخلو مجالسها من منكرات، بأن يتصور أن العلماء لم يتنبهوا إلى تلك النقطة إلا نادرا، وأنهم لم يتصوروا إنشاء ما يمكن الاصطلاح عليه بالمعازف المنضبطة أو الإسلامية أو غير ذلك؟ إطلاق الكلام في هذا يبدو سهلا بفصل المعازف عن مصاحباتها، ولكن واقع الأمر ليس كذلك بإطلاق، فالمعازف كانت وما زالت غالبا إحدى وسائل النيل من أخلاق وقيم المسلمين. وتأكيد هذا الكلام أو نفيه لا يأتي إلا عن دراسة فقهية اجتماعية لواقع الفنون الإسلامية في الماضي والحاضر، ليكون الحكم عن واقع الفنون

اليوم كما صنع الفقهاء في الأزمنة السابقة عن واقعهم، لا كلاما تنظيريا منفصلا عن الواقع كما يفعل بعض الفقهاء اليوم.

وبهذا ننهي الكلام عن التوصيف العام لتفاصيل المسألة واختلاف الرأي فيها، وننتقل فيما يأتي إلى محاولة تحليلية لهذه التفاصيل عسى أن تكون مقاربة جديدة للمسألة تعتمد على ما قد قيل فيها، وتسلط الضوء بالتحليل على ما لم يتم التصريح به في تلك الرسائل إلا أنه كان كامنا في ثناياها.

المبحث الثاني: السَّماع بين الإجماع المتوارث والمقصد الشرعي

لا يخفى ذلك الحذر الشديد الذي يرافق الدرس الفقهي والحديثي والصوفي أيضا إلى حد كبير أثناء مقاربته مسألة السَّماع، والذي انعكس عبر العصور المتتالية في موقف متردد بين إباحة السَّماع وتحريمه من جهة، ومن جهة أخرى في تلك الضوابط الكثيرة التي وضعها العلماء على القول بالإباحة. فالمسألة وقع فيها ذلك التنوع الواضح في الأدلة وفي وجوه دلالاتها، وهو التنوع الذي يجعل من حسم المسألة عبر الأدوات الحديثية والفقهية أمرا متعذرا إلى حد كبير، فلذلك وجدنا أن الجميع يبحثون عن شيء يقع خارج هذه المنظومة الحديثية الفقهية في الاختيار أو الترجيح على أقل تقدير، ويتجلى هذا الحذر بالحرمة التي أطلقها جمهور علماء الأمة على مدار العصور، وبالضوابط الكثيرة التي صرح بها العلماء ممن أفتى بالجواز، ولكن ما هي المرجعية التي كان خلف القول بالحرمة لدى جماهير العلماء وحملتهم على ترجيح ما اختاروه؟

المطلب الأول: أثر المعازف في النفس البشرية بين العلماء المسلمون والثقافة الغربية

لفهم المرجعية التي أشرنا إليها آنفا، لابد من فهم أبعاد مسألة الموسيقى وفلسفتها وتأثيرها في النفوس البشرية، وكيفية تعامل الشريعة معها، فللفقهاء حذر شديد واحتياطات خاصة في تعاملهم مع أنواع معينة من المسائل، ومن أهم تلك المسائل التي يحتاطون فيها، المسائل المركبة التي تعكس فلسفة الإسلام الروحية وتعبِّر عنها بجلاء، والتي تعلي من شأن القيم والأخلاق والروح على

حساب المنفعة والمصالح والمادة، فالإسلام والأديان متصلة بالعالم السماوي الروحاني، للإنسان فيه بُعدان مادي حيوي يعيش من خلاله في هذه الحياة الدنيا، وروحاني علوي يجيب على أسئلته الكونية الكبرى من أين جئنا وإلى أين المصير، والدين يجعل من المادي سبيلا إلى الروحي، ومن السفلي طريقا إلى العلوي، ويربط بين الدنيوي والأخروي برابط أشبه بالقنطرة التي تنقل المرء بين الضفتين، خلافا للفلسفات المادية والدهرانية التي لا تكترث لهذا ولا تعنى بالجواب عن أسئلته الوجودية أصلا، كما قال تعالى عنها {وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ ۚ وَمَا لَهُم بِذَٰلِكَ مِنْ عِلْمٍ ۖ إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ} (الجاثية: ٢٤)، فكلُّ ما يتصل بالفلسفة المادية وبالوجود المادي فحسب يتعامل معه العلماء باحتياط وحذر ودقة متناهية، وذلك بهدف المحافظة على هذا التوازن الإسلامي بين البُعدين الروحي والمادي في النفس البشرية.[١٢]

موقف الشريعة من الفنون الإنسانية

إن موقف الشريعة من الفنون والجماليات من حيث هي حاجات فطرية وظواهر إنسانية هو موقف متوازن يسد الحاجة من غير إسراف ولا مبالغة، فالشريعة لم تكن ضد الجمال أو مع كبح الفنون الإنسانية، بل نمَّت حس التذوق الجمالي عند المسلم، بدءا من صفات الجمال التي كلأت الأسماء الحسنى ثم أوامر النظر في السماوات والأرض والإنسان والكرامة الإنسانية التي رافقت جمال صنعة الإنسان وإتقانه وحسن تصويره، وانتهاء بالبحث عن الأجمل في شعائر دينية كثيرة كإعلاء قيمة الصوت الندي في الأذان، وتحسين تلاوة القرآن وتجميلها وغيره كثيرة.

إلا أن المسألة يحكمها معيار فلسفي آخر، يمكن توضيح أنموذج فنون الرسم والنحت والتصوير والموسيقى، فمن الملاحظ مدى الحذر الذي كان عند الفقهاء وهم يضيقون ساحة الفنون التصويرية

---

١٢ يمكن العودة للتوسع في العلاقة بين الفنون والعالم الروحي، ومدى توافقها مع الفلسفة الروحية للإسلام، وكذلك مدى خطورة الانحراف بها إلى العالم المادي، إلى العديد من الدراسات القديمة والحديثة، ويأتي في مقدمتها ما كتبه علي عزت بيغوفيتش، الإسلام بين الشرق والغرب، ترجمة محمد يوسف عدس، (مؤسسة بافاريا للنشر والإعلام والخدمات، ١٩٩٤م). وقبله رينيه غيون، أزمة العالم الحديث، ترجمة أسامة شفيع السيد، (مؤسسة نماء للبحوث والدراسات، ط١، ٢٠١٩م). وكذلك عبد الوهاب المسيري في كتابه رحلتي الفكرية: في البذور والجذور والثمر، (القاهرة، دار الشروق، ٢٠٠٨م). وكذلك طه عبد الرحمن في معظم أعماله في نقد الحداثة.

التي تتعامل مع الجسد والمادة، واستندوا في ذلك على أدلة نصية غير صريحة تماما، وبعضها يخرج عن الاستدلال به عند تعرضه للنقد، وبعضها يمكن أن يخضع للتأويل بأن يحصر التصوير المحرم في حالات القرب من عصور عبادة الأصنام، وهو القول الذي استقر عليه جماهير علماء الأمة، لما في التصوير والهيكلة من إعلاء لقيمة المادة والجسد وتفضيل للبُعد المادي مقابل البعد الروحاني في الإنسان، وعن هذا الموقف نشأ ما وصفه إسماعيل الفاروقي بالفنون الإسلامية الصّرفة،[١٣] والتي تستبطن تلك الفلسفة التي تعلي من الشأن الروحي، وتضع المقدس لا الإنسان في المركز منها، فلهذا كانت خطوطا وتذهيبا وتجميلا للمصحف، ورسوما ونقوشا للطبيعة التي تعيد الإنسان إلى موطنه الأصلي في الجنان، خلافا لما تكلم به رشيد رضا والقرضاوي وآخرون تحدثوا عن إباحة التصوير والنحت في العصور الحديثة على أنها ابتعدت عن عبادة الأصنام، ولم يتنبهوا إلى فكرة الحفاظ على التوازن المادي الروحاني في النفس الإنسانية التي كانت حاضرة حضورا ظاهرا في النصوص الفقهية الأولى، بل ولم يتنبهوا بأنهم يؤولون نصوص الشريعة وأقوال الفقهاء تأويلا يصرف المركز من المقدس والثابت، إلى البشري والمتغير، في تأثر صريح بالمادية ومركزية الإنسان والفرد في الفلسفة الغربية.[١٤]

والأمر نفسه في الموسيقى والمعازف، بل لعله أشد من سابقتها النحت والتصوير، لأن التصوير والنحت هي فنون مكانية، أما الموسيقى والغناء فهي فنون زمانية، لا تقوم إلا في وقت تملؤه وتمضي فيه، والزمان أكثر تجريدا وتأثيرا من المكان،[١٥] كما أنها تنضح بالحياة وبالألوان والأنغام وبالقوة التأثيرية المتنقلة بين الناس، هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن الوصف الدقيق للموسيقى يجعلها بين المادة والروح أي أنها في منزلة وسطى بينهما، تروح وتغدوا بينهما، وكأنها النافذة

---

١٣ انظر إسماعيل الفاروقي ولويس لمياء الفاروقي، أطلس الحضارة الإسلامية، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، (الرياض: دار العبيكان، ١٤١٩هـ)، ص٦١٣.

١٤ تنبهت معظم الفلسفات والأيدولوجيات إلى أهمية الفنون وتأثيرها في الشعوب، وخصوصا الشيوعية، التي ألزمت جميع الفنانين بأن يعبروا عن الشيوعية فحسب بفنهم الأدبي وفنونهم الجميلة كالتصوير والنحت والرسم والأدب والشعر، وقد رأى خروتشوف رئيس الاتحاد السوفييتي السابق صورة في معرض لرسام شيوعي لم يدع في هذه الرسمة إلى الفن الشيوعي فشتم صانعها وحذر من تكرار ذلك. انظر مقال عبد الغني الطيب، الغاية من الالتزام بالسلوك الأخلاقي، في مدونته الشخصية.

١٥ انظر في التمييز الزماني والمكاني للفنون:
Lessing, Gotthold Ephraim, Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, 29.-The Clarendon Press, Oxford, 1892, pp. 28

الواصلة بين العالمين، بحيث يمكن للموسيقي والعازف أن يتلو في ألحانه ما يحيي الروحي والعلوي في الإنسان، ويمكن له وبالأدوات ذاتها أن يتلو ما يغذي المادي والسُّفلي في الإنسان، والفيصل في ذلك هو اللحن نفسه كما يقرر ذلك المختصون، وكذلك أنواع المعازف وطريقة اللعب بها، وأيضا الكلام الذي يرافقها، ففي النصوص الحديثية التي أتت تحذِّرُ منها ومن تأثيرها العميق في النفوس، وكذلك النقول التي وردتنا عن علماء الأمة وسلفها، وأهمها البحوث الطويلة التي عقدها الإمام الغزالي في آثار المعازف في النفوس،[١٦] ومنها أيضا قول الدولعي «وما حُرِّمَتْ هذه الأشياء –أي: المعازف– لأسمائها وألقابها، بل لما فيها من الصدِّ عن ذِكر الله وعَن الصَّلاة، ومُفارَقة التقوى، والميل إلى الهوى، والانغِماس فِي المعاصي»،[١٧] ومنها أيضا النصوص التي تربط بين انتشار المعازف وبين ظهور الظلم في البشرية واقتراب الساعة، والأولى في مثل هذه الدراسات أن يحال القارئ إلى الكتب المختصة في تحليل الموسيقى وتأثيرها وتحكمها في نفوس من يسمعها، ولقد عرف ذلك المختصون في العلوم الإنسانية ووظفوه في مسائل التوجيه المباشر وغير المباشر الاقتصادية والسياسية والاجتماعية. والأولى بكل من يريد البحث في مسائل السَّماع ويرى القول بإباحتها أن يتأمل في هذه المعاني ويتأنى في الإجابة عليها وإيجاد الحلول والسبل في أثناء مقاربتها مقاربة تحافظ على البعد الروحاني وتضبط البعد المادي فيها، ولا يتسرع التسرع الذي وقع فيها من تكلم في التصوير والنحت والرسم الذي أسلفناه.

حضور الموسيقا في الثقافة الغربية ونظام الحداثة

لا يخفى مقدار تأثير الموسيقى في نظام الحداثة والحضارة الغربية، وكيف اشتغلت التقنية الحديثة على توفيرها توفيرا آنيا يرافق الإنسان أثناء عمله وتنقله، وخلال راحته وتعبه وشؤونه كلها، منفردا ومتصلا بغيره، وقائما وماشيا وقاعدا ومستلقيا وفي سائر أحواله، بحيث صارت أشبه بالهوس الاجتماعي والجماعي الجديد، وانفصلت عن مجالس السَّماع المحدودة الأثر التي تكلم عنها الفقهاء، بل لم تعد مظهرا من مظاهر الحياة الاجتماعية الإنسانية السليمة فحسب كما في الثقافات الغربية

---

[١٦] أبو حامد محمد بن محمد الطوسي الغزالي، إحياء علوم الدين، (بيروت: دار المعرفة، بدون تاريخ)، ٢/٢٧٢، ٢/٣٤٦.

[١٧] نقله الهيتمي عنه في كف الرعاع، ص١٠٥، فكتابه لم يصلنا.

والشرقية في النصف الأول من القرن الماضي وما قبله، بل اتسع الأمر اتساعا كبيرا وتغيرت فلسفته وانتشاره، فلو تأملنا في ذلك التأثير لوجدنا أن عملية استحضار نصوص إباحة الموسيقى المتواترة في تراثنا الإسلامي كنصوص الغزالي وابن القيسراني والنابلسي لهي عملية فيها مجازفة وتسرع، على خلاف ما استقر عليه العمل في مسألة المعازف وهو الحذر والاحتياط، فنصوص أولئك العلماء لم تكن معنية بهذا الانتشار وهذا التأثير العميق للموسيقى في حياة الناس، بل إنها كانت تتعامل مع مجالس للسماع محدودة من حيث الزمان والمكان والأثر، ولعل هذه التغيرات والانتقالات التي تحصل أمامنا خصوصا في جيل الشباب، تعيد إلينا موقف الفقهاء السابق في حذرهم واحتياطهم الشديد أثناء تعاملهم مع مسألة المعازف، ولعله من المُجدي استحضار رأي ابن العربي القائل بحل المعازف، ولكن مع التأمل في موقفه من الاسترسال في معايشتها وشروطه، وما يحتويه من بُعد نظر واستبصار لما ستؤول إليه الأمور.

على أننا لو وقفنا عند رأي العلماء الذين صرحوا بالتحريم والتشدد في التحريم في حالات النكوص الحضاري للأمة وربطناه بواقع الأمة اليوم، فإن هذا سيكون داعما إضافية في ترجيح ما اختاروه لمجتمعهم آنَذاك ومن ثم تنزيله في مجتمعاتها من جهة، ومن جهة ثانية في دعم وتعميق دور الفن والغناء الموجه والملتزم بقضايا نهضة أمته والذي سينتقل بالغناء من سؤال اللهو إلى سؤال النهوض في واقع الأمر، وهو الذي شاعت تسميته حاليا بالنشيد الهادف.

المطلب الثاني: التشدد في النشيد الديني الملتزم بالضوابط الشرعية

إنه مما يستغرب لدينا في سياق الكلام عن الغناء الملتزم، تلك الأقوال التي تكلمت في تحريم النشيد الديني، وهو الصورة التي ارتضتها الأمة على مدار العصور على أنها من الموسيقى الروحية التي تستجيب لتلك الحاجة العميقة التي تطلبها نفوسهم وأرواحهم عند السَّماع، ولكن بسماع ضبطت ألحانه بألحان رصينة متوارثة، ورافقته من الآلات الموسيقية ما قَلَّ الخلافُ فيه كالدَّف، ومن الكلام أحسنه والشعر أعلاه، أي بخواص وسمات تصعِّد الجانب الروحي في الموسيقى، وتجنبها من الوقوع في النكوص إلى البعد المادي فحسب من الإنسان، فكانت بديلا لائقا عن الفنون المشوهة كما ذكرنا في الخطوط العربية وفنون التذهيب والنقش الإسلامي الكلاسيكي والتي كانت الصورة الإسلامية المواءمة لروحه وفلسفته في مقابل صور الفنون المادية في النحت والتصوير، كله هذا تأتي

تلك الفتاوى المستغربة في نقده وتحريمه من غير اعتبار لحاجة الإنسان الطبيعية للسماع والموسيقى، ومن غير تنبه إلى أثرها في علو روحه وصفاء سريرته وعدالته، فأوقعت الفتوى الناس في الحرج وكذلك من أفتى بها، لأنها جاءت منافية لفطرة الناس وغفلت عن حاجاتهم كما ذكرنا.

ولعلهم رأوا في التغني في القرآن بديلا عن الغناء مطلقا، وقد صرح به بعض المتقدمين والمتأخرين، وهو مقبول من حيث النظر، ولكنه من حيث التطبيق يوقعنا في إشكال آخر وهو نقل القرآن من كتاب هداية إلى تحفة فنية غنائية فحسب، وذلك بحصر الغناء في القرآن فحسب، ونحن لا ننكر جمالية هذا النوع من التلاوات، لكن الخشية إنما هي في تأثير ذلك في التوازن المطلوب من المسلم في تعامله مع القرآن فيجعله مجرد صورا سماعية مغناة كما انتهى إليه الأمر في كثير من الكتب المقدسة الأخرى. ولهذا فلا مناص من الاعتراف بفطرة السماع في الإنسان على أنها من الزينة الحلال التي أباحها الله، مع توجيهها إلى المعاني السامية والمقاصد العالية التي وردت في القرآن والسنة، ومراعاة الضوابط والمحاذير التي سلكها جماهير فقهاء الأمة على مدار العصور، فهذا هو النوع الأول من المسائل التي يحتاط فيها الفقهاء ولا يتوسعون.

وإضافة إلى ما سبق فإن الحذر المذكور قد أخل أيضا بجوانب من العدل والإنصاف في المسألة، فغُيبت بعض النصوص في النقاش، وتُكُلِّف في رد بعضها أو تأويله بما يخالف مناهج المحدثين والأصوليين وأهل اللغة، وكذلك غُيبت أقوال علماء أفذاذ في المسألة كما سبق ذكره، وصُورت المسألة على أنها مما لم يرد فيه خلاف معتبر من جهة، ومن جهة ثانية قيل بتحريم النشيد المنضبط بالقواعد التي ذكرها جمهور العلماء ممن أباح الغناء بشروط، ولا يصح هذا المنهج بحال، لأن الأمر ليس على هذه الشاكلة أصلا.[١٨] فإنه أخل بجانب آخر في الإنسان وهو التوازن بين حاجات نفسه وبدنه، «فَإِنَّ لِجَسَدِكَ عَلَيْكَ حَقًّا، وَإِنَّ لِعَيْنِكَ عَلَيْكَ حَقًّا، وَإِنَّ لِزَوْجِكَ عَلَيْكَ حَقًّا، وَإِنَّ لِزَوْرِكَ عَلَيْكَ حَقًّا»،[١٩] والإنسان روح ومادة، والروح لها غذاء وحاجات، والمادة لها ذلك أيضا، وإغلاق باب الغذاء هذا فيه إجحاف بحق ذلك الإنسان ذي الطبيعتين المادية والروحية.

---

[١٨] وهي كلها مؤاخذات منهجية نبه على معظمها الشريف حاتم العوني في مقال في موقعه الرسمي باسم ''حديث صحيح يُثبت سماع الصحابة في أعراسهم للموسيقى''.

[١٩] رواه البخاري، ١٩٧٥، ٥١٩٩، ٦١٣٤. ومسلم، ١١٥٩.

المطلب الثالث: السماع والتساهل في رد الإجماع الأغلبي

تبقى مسألة الإجماع المدعى في المسألة، فإنه لم يصح ذلك كما صرح كثيرون كالشوكاني والكُجَراتي ممن أبطل دعوى الإجماع المطلق فيها، ومع هذا فإنه قد حصل إجماع أغلبي في المسألة لا يسهل رده أو تجاوزه، فاتفاق المذاهب الإسلامية الأربعة المحررة على القول بتحريم المعازف، وكون معظم الرسائل التي ناقشت المسألة أيضا سلكت مسلك التحريم فيها، فإن هذا يشكل في تصورنا إجماعا أكثريا يجب احترامه ومحاولة فهمه والتأني عند التعامل مع محاولات اختراقه ومخالفته، والإجماع الأغلبي المقصود هنا هو ما استقر عليه التقليد المذهبي عبر العصور، وكذلك الفقه الإسلامي والفتوى الرائجة عبر الدهور، لأنها في نهاية الأمر تعكس الصورة الصحية المعبرة عن روح الدين وعن مقاصده العليا من خلال الممارسة الدينية والفتوى المصاحبة لها في الأزمنة المتوالية، وباستحضار ما ذكرناه في الفقرة السابقة وأن المعازف يجب أن تنضبط انضباطا ينقلها من المادي إلى الروحي أو إلى حالة التوازن بينهما، فإن أصل التحريم لابد أن يكون هو المعبر عن هذه الفلسفة، وأن يكون هو الرأي الذي التفت حوله معظم آراء العلماء وهو الأمر الذي لمسناه من خلال هذه الدراسة. وعليه فلو استحضرنا أيضا أن كل واحد من هذين النوعين يسبب مزيدا من الاحتياط لدى الفقهاء في التعامل مع مسألة بعينها، فإنه سيفهم إفراطهم في الاحتياط في السَّماع لاجتماع النوعين معا في مسألة واحدة.[٢٠]

ولقد كان أحد أهداف هذه الدراسة بيان التنازع الحقيقي بين الأدلة في المعازف، وأن هذا كان اختلافا معتبرا لدى معظم العلماء، وكان من أهدافها أيضا بيان أسباب العلماء في ترجيحهم واختيارهم معظمهم للقول بحرمة المعازف، وفي ضوابطهم الكثيرة التي ضبطت المسألة، وفي كون رأيهم الذي لاءم المقاصد الإسلامية وشكل إجماعا أكثريا في الأمة هو الرأي الأنجع والأقرب للصواب اليوم. وترجيح جانب الاحتياط في السَّماع، لا يعني إغلاقا لباب السَّماع مطلقا، ولكنه

٢٠ وتجدر الإشارة هنا إلى بعض الأطروحات المتعجلة التي تصدر عن أصحاب القراءات الحداثية فيصورون الأمر بتبسيط شديد يصل حد السذاجة، وهي أن الأصل في كل شيء عند الفقهاء هو الحرمة، وما لم يصلنا عن النبي نص أو فعل في إباحة شيء معين، فهو محرم، وعليه فالمعازف كلها حرام لأنها لم تكن في العصر النبوي، إلا الدَّف حصل فيه خلاف بينهم لأن ورد عن بعض الصحابة استخدامه. وهي أطروحة كلها مغالطات ونواقص، فالمعازف كانت في العصر النبوي، وقد ورد فيها نصوص في حصول سماعها وفي التحذير منها، والدَّف منها، والأمر عائد إلى الفلسفة التي ألمحنا إليها.

إغلاق لباب المعازف والغناء بها، وفتح لباب الغناء بدونها، بما يتناسب والروح الإسلامية المغايرة للفنون المادية، فلكل ثقافة ومجتمع ودين بصمته وهويته الخاصة.

تفسير موقف الصوفية من المسألة

لو تأملنا في الجواب الذي اختاره الصوفية للمسألة وهو التعويل على قرار الشخص المكلف ذاته، باعتباره مركز التكليف والمسؤولية ومناط الحساب والجزاء في الآخرة، ويتضح ذلك جليا عندما علَّقوا حكم المسألة بحال المريد، وتكلموا في تأثير السَّماع في النفوس الذي يشابه تأثير السكر في العقول، فيحمل صاحبه على الشر والسوء إن كان من العوام كما ذكرنا، وأما الخواص فإنهم قادرون على مدافعة هذا الأثر السيء في السَّماع، وتحويله إلى الجانب الروحاني الخير. فالعامي من الصوفية أنفسهم غير الخواص، والعامي من الناس مختلف عن العامي من الصوفية وهكذا، وهذا يحيلنا إلى مسألة مركزية في فلسفة الأخلاق الإسلامية وهي أثر الضمير واستفتاء القلب الذي أشار له حديث استفت قلبك.[٢١]

وسلطة الضمير هذه تعني أن الشريعة تعطي أحكاما قيمية على المسائل الكبرى والقضايا العامة، ومن ثم يسعى الفقيه أو المفتي لتنزيل هذه الأحكام العامة على المسائل الدقيقة والتفصيلية من حياة الناس، ولكن تبقى أحكامه هي أحكام متعلقة بالظاهر وبما اطلع عليه من تفصيل في المسألة المستفتى بها، ويبقى لدى المكلَّف أي السائل والمستفتي مجال واسع للمناورة في الانحراف بمسألته عن صيغتها الحقيقية بحيث يصل بلحن حجته إلى ما يريده من جواب ولو كان مغايرا للحقيقة، ومن هنا أتى قوله صلى الله عليه وسلم « إِنَّكُمْ تَخْتَصِمُونَ إِلَيَّ، وَلَعَلَّ بَعْضَكُمْ أَلْحَنُ بِحُجَّتِهِ مِنْ بَعْضٍ، فَمَنْ قَضَيْتُ لَهُ بِحَقِّ أَخِيهِ شَيْئًا، بِقَوْلِهِ: فَإِنَّمَا أَقْطَعُ لَهُ قِطْعَةً مِنَ النَّارِ فَلاَ يَأْخُذْهَا».[٢٢]

---

٢١ انظر محمد عبد الله دراز، دستور الأخلاق في القرآن، (مؤسسة الرسالة، ط١٠، ١٩٩٨م)، ص٥٩٤. وانظر أصل هذه الفكرة عند الإمام الشاطبي أبو إسحاق إبراهيم بن موسى، في كتابه الموافقات، تحقيق مشهور بن حسن آل سلمان، (دار ابن عفان، ١٩٩٧م)، ٣/٣٩٥–٤٠١.

٢٢ البخاري، ٢٦٨٠، ٦٩٦٧، ٧١٦٨. ومسلم، ١٧١٣.

فلهذا ميز العلماء بين الحكم القضائي والدياني، فالقضائي متصل بالأدلة الظاهرية التي عليها الاعتماد في القضاء والفصل بين المنازعات، والدياني هو الذي يتصل ببواطن الأمور وأسرارها، وبيَّنوا أن الحساب في الآخرة على الدياني الحقيقي، {بَلِ الْإِنْسَانُ عَلَى نَفْسِهِ بَصِيرَةٌ * وَلَوْ أَلْقَى مَعَاذِيرَهُ} [القيامة: ١٤، ١٥]، والخطاب الأخلاقي يخاطب الضمير الحي والبصيرة تلك في نفس الإنسان، والتي تحمله على مجانبة أسباب المعاصي والانحراف عن نفسه لأنه أدرى بنواياه وحقائق نفسه إذ يتعامل مع المشخَّصات والمجردات حوله، وكلما بذل جهدا في تضييق مسافة الجانب الأخلاقي والعملي في حياته كان أقرب إلى الصدق مع نفسه، وإلى الالتزام الذاتي بما فيه صلاحه في الدنيا والآخرة، وهذا الجهد يزداد أصالة وابتكارا وإبداعا مع تقوى الإنسان وصدقه وورعه وخشيته من الله تعالى، وهو ما يطلق عليه اسم الضمير.

وباستدعاء سلطة الضمير باعتبارها قيمة خلقية عليا إلى جوار القيم الأصولية الأخرى كحفظ الدين وسد الذرائع والرعاية الثابتة لدى العلماء للعامة، يمكن أن نصل إلى نوع من الأحكام التي ترعى النضج الفردي عند كل مسلم، وتكل إليه جهد الاختيار، وترفع عنده حس المسؤولية أمام الخير والشر وأمام الثواب والعقاب، وهو ما نبَّه عليه قوله تعالى: {إِنَّ الَّذِينَ اتَّقَوْا إِذَا مَسَّهُمْ طَائِفٌ مِنَ الشَّيْطَانِ تَذَكَّرُوا فَإِذَا هُمْ مُبْصِرُونَ} [الأعراف: ٢٠١]، فلدى المسلمين حساسية من مس طائف الشيطان وليس مس الشيطان فحسب، وإذا ما حصل ذلك فالذكر والتذكر والطاعات تعيدهم إلى نور الإيمان وبصيرته، وهذا يضيف قيما جديدة على القيم السابقة والتي تراجعت شيئا ما في سلم الأوليات، وتقدمت عليها قيمة الحرية وحق الاختيار ومركزية الإنسان، كما أنه يجيب عمَّا يُستكنَه من القيم السابقة من طيش متوقع من العامة وأبوية في الخاصة، بحيث تؤول صورة الفقيه من الرَّاعي إلى الأسوة، ومن المربي إلى القدوة ، ويعيد المركزية في عملية التفريق بين الحق والباطل وعملية استبراء الشبهات إلى المكلَّف نفسه بعد أن يكون قد اطلع على سلوكات من اقتدى بهم، وأدرك محاذيرهم وهواجسهم التي تصب في نهاية الأمر في مصلحة خير الدنيا والآخرة.[٢٣]

---

[٢٣] ولعل هذا الأمر يفتح الباب لمناقشة تقدم قيمة الفردانية وحق الاختيار على قيمة الرعاية الأبوية السابقة، ومدى تأثر هذا التغير في سلم القيم بالحداثة والفلسفة الغربية الحديثة، ولكن لا أرى داعيا لذلك لأمرين، الأول أن القيم وترتيبها وسلم

واعتماد الصوفية على سلطة الضمير أثناء تعاملهم مع مسألة السَّماع اعتماد جليٌّ بارز، فإنهم أحالوا إليه اتخاذ قرار الملازمة في مجالس السَّماع من عدمها، وهذا يعد إضافة حقيقية في سلم الالتزام والمسؤولية الأخلاقية على ما تقدَّم به الفقهاء في المسألة، ولو انطلقنا من هذا الكلام، ومن أن الفقه يسعى أصلا لغرس هذه القيمة في المسلم، بحيث لا يكون ظاهريا ومتتبعا ثغرات القانون الذي يلتزم به بحيث يلتزم بظاهره ويخالف روحه مرجحا نزعاته الذاتية الغريزية على حساب الحق والعدالة والخير، فلعله يكون مناسبا أيضا أن تقدم مسألة السَّماع للمكلف على هذا الوجه، وأن تترك له وظيفة اختيار الرأي الأرجح، فيكون مسؤولا عن اختياره وعن قراره، وذلك بعد أن يحيط علما بالمحاذير التي طالما تكلم فيها الفقهاء، وبالخلاف الفقهي الحقيقي في المسألة، وبذلك ينمو سلطان ضميره عند تطبيق الأحكام الشرعية، ويتفعل لديه مبدأ «اسْتَفْتِ قَلْبَكَ، وَاسْتَفْتِ نَفْسَكَ، الْبِرُّ مَا اطْمَأَنَّتْ إِلَيْهِ النَّفْسُ، وَالْإِثْمُ مَا حَاكَ فِي النَّفْسِ، وَتَرَدَّدَ فِي الصَّدْرِ، وَإِنْ أَفْتَاكَ النَّاسُ وَأَفْتَوْك»،[٢٤] في سياقه الصحيح، بحيث يتجنب المعازف وأسبابها مادام يحس بأنها تحدث فيه أثرا سلبيا وإن قرأ فتاوى كثيرة في إباحتها وجوازها وهكذا، على أن هذا الطرح وإن بدا مختصرا ومكثفا إلا أن في الباب دراسات حديثة تحت عنان المسألة الأخلاقية في الإسلام ويستحسن الاستفادة من نتائجها في صياغة الحكم المقترح في المسألة.

الخاتمة

لعل تلك الرحلة على شواطئ الفقهاء والمحدثين والصوفية في مسألة السَّماع قد أثمرت غايتها ورسمت الإطار العام الذي ضم تفاصيل مسائل السَّماع، وأجابت عن سؤال كيف تعامل الفقيه وغيره أيضا من أصحاب العلم والفكر في التاريخ الإسلامي مع مسألة السَّماع والمعازف، وقد ظهر أن المسألة كانت خاضعة لأنظار العلماء واتجاهاتهم الفكرية، فالمقاربة الفكرية التي تميز بين المحدِّث

أولياتها يتأثر ويتغير بعوامل كثيرة، وهذا جزء من طبيعتها، ومسألة التقدم والتأخر أيسر من مسألة الإلغاء والتبدل. والثاني أننا لا نعدم نصوصا تؤيد قيمة الرعاية ولا نصوصا تؤيد قيمة الاختيار الشخصي ونقل المسؤولية إلى عاتق الفرد بما يجعل الأمر خاضعا للاجتهاد والتأمل البشري في سلم الترتيب المذكور.

٢٤ أخرجه أحمد، ١٨٠٠٦.

والفقيه والصوفي هي المقاربة الأدق في فهم منهج التعامل مع سؤال المعازف، فالمحدِّث ناقل وغالب اشتغاله بالرواية لا بالدراية، وهذا ما يرجح الميل لديه إلى المنع، والفقيه يدري أبعاد المسألة وسَعتَها إلا أنه يصدر الفتوى للعامة لا للخاصة ويخاطب الجمهور الأعم فله قولٌ مخالف لاختلاف المتلقي المفتى له، ولهذا فإن الحيطة والحذر تدفعه لسد الذريعة والتوقي من توظيف القول بالإباحة في غير ما هي له، أما الصوفي فخطابه فرديٌّ وخصوصيٌّ في الغالب، وله مزيد اشتغال بالمعاني وبالبعد الذوقي والجمالي، فلا جرم أن ينحو إلى القول بالإباحة بشروطها المعتبرة، وألا يرى حرجًا في السماع على شرطه. فهذه المقاربات الثلاث ستظل غالبًا كما هي عبر العصور والظروف، والتعويل فيها على منظار المقاربة أكثر من الظروف المتقلبة، ومن هنا يظهر مأخذ القول الذي اخترناه برد الأمر إلى جهد الفرد المبدع والذاتي في تحقيق مقاصد الشريعة والتحقق بقيمها وأخلاقها العليا.

وهذا ينقلنا إلى منهج العلماء في النظر إلى الدليل في مثل هذه المسائل، خصوصا أن الأدلة نفسَها كانت حجةً لكلا الفريقين المبيحين والمحرمين، وهذا يدفعنا للتمييز بين زاويتين في تَلَقّي النص، فالغالب على القائلين بالتحريم أنهم يرون النص مُنشِئًا للحكم وحده بلا اعتبار لمسائل الفطرة والحاجات الإنسانية وغيرها، في المقابل ثمة مَن يتعامل مع هذه القضايا باعتبارها قضايا إنسانية عابرة للزمان والمكان والمجتمعات، وعليه تكون وظيفة النص الشرعي لديهم الضبط والتوجيه والتقويم، فلا غرابة بعدئذٍ أن نرى الفريق الأول يميز بين أنواع المعازف فيحكم بحرمة أصلها ويستثني منه البعض، ولا غرابة أن نرى الفريق الآخر، يرى القضية ببعدها الإنساني وأن الفنون والجماليات ثابتة بين الأمم، ومن ثم يكون الإشكال عندهم ليس في أدواته بل في كيفية استعماله ووجهته وآثاره.

ولقد لاحظت الدراسة تأثير الخلفية الفكرية للمؤلفين في المسألة بالإضافة إلى تأثير البيئة والجغرافيا فيها، فمصر والعراق والهند تميزت بالغنى في التأليف والتنوع في الآراء والأقوال، خلافا للشام وما حولها فإن التصنيف الفقهي عن السَّماع فيها اختار قولا واحدا وهو التحريم، ثم انتقل تأثير هذا القول إلى مصر عبر شخصيات تنقلت بين البلدين.

كما بينت الدراسة أن الكتابة في السَّماع لم تكن يوما من الترف العلمي أو السلوكي بل كانت متصلة بحاجة أصيلة من حاجات الإنسان وفطرته، ودفعت العلماء إلى مقاربة المسألة من

اتجاهات عدة واتخاذ مواقف عدة منها أيضا، وعليه فإن الدراسة أكدت أن الخلاف في السَّماع من الخلاف الحقيقي والمعتبر، بمعنى أنه لكل طرف من الأطراف المتحاورة حجته وبرهانه وخلفيته الفلسفية أيضا، وأن تصوير المسألة على أنها من الخلاف غير المعتبر بمعنى أن القول بالإباحة هو قول شاذ مردود هو تصوير لا يمت إلى واقع الأمة بتاريخها بصلة، وكذلك الأمر في الشدة على المخالف وتكفيره والتشكيك في نواياه فإنه ما كان في كتب السَّماع التي دُرست، ولم نعهده عن جمهور سلفنا الطاهر، إلا إن قلنا ببتر تلك الصلة بين الأمة اليوم وسلفها على مدار تلك العصور.

وبينت الدراسة أن مجالس السَّماع لم تنفك يوما منذ العهد الأول الى الأخير عن مجالس السوء الموصوفة في الكتب التي استقرأناها في الدراسة، بما يجعل القول بإمكان الفصل فيه جرأة على التاريخ وركون إلى الوجه النظري من المسألة لا العملي الواقعي، علما أن العلماء لم يكتفوا في مسألة السَّماع بالدليل النصي فحسب، بل خضع النص فيها للتأويل الصريح عند كلا الطرفين، بما أوجب علينا البحث عن تلك القيمة أو الفلسفة التي قد لا يصرح بها، والتي حملت الجميع على اتخاذ ما قاله، ولعل الدراسة وصلت إلى تحديد ذلك أو القرب منه، وختمت الدراسة باقتراح أن ينقل المركز في تقرير حكم المسألة من الفقيه إلى المتفقه ومن العالم إلى المتعلم بأن ترفع سويته وإدراكه ويحمل مسؤولية الاختيار في المسألة.

قائمة المصادر

ابن أبي الدنيا، عبد الله بن محمد القرشي، ذم الملاهي، تحقيق عمرو عبد المنعم سليم، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ط١، ١٤١٦هـ.

ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن علي، تلبيس إبليس، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٤٢١هـ، ٢٠٠١م.

ابن القيسراني، أبو الفضل محمد بن طاهر، السماع، تحقيق أبو الوفا المراغي، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، د.ت.

ابن جَماعَة، محمد بن أبي بكر بن عبد العزيز، رِسالة حُكم السَّماع، تحقيق محمد أنس سرميني، مجلة تحقيق للبحوث الإسلامية ونشرها، عدد ١، مجلد ٢، ٢٠١٦م، ص٤٩-٨١.

ابن حزم، رسالة في الغناء الملهي أمباح هو أم محظور، سلسلة التراث الظاهري، أهل الظاهر، د.م، د.ت.

ابن رجب الحنبلي، نزهة الأسماع في مسألة السماع، تحقيق طلعت بن فؤاد الحلواني، الفاروق الحديثة للطباعة والنشر.

ابن عابدين، محمد أمين بن عمر، الحاشية، ط٢، بيروت، دار الفكر، ١٩٩٢.

ابن نجيم، زين الدين بن إبراهيم، البحر الرائق، ط٢، دار الكتاب الإسلامي.

الأندلسي، محمد بن محمد، بغية السالك في أشرف المسالك، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ٢٠٠٣.

البولاقي الأزهري، مصطفى بن رمضان، السيف اليماني لمن قال بحل سماع الآلات والمغاني، تحقيق أبي عبد الله الداني، دار اللؤلؤة، بيروت، ط١، ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م.

بيغوفيتش، علي عزت، الإسلام بين الشرق والغرب، ترجمة محمد يوسف عدس، مؤسسة بافاريا للنشر والإعلام والخدمات، ١٩٩٤م.

الجديع، عبد الله بن يوسف، أحاديث ذم الغناء في الميزان، دار الأقصى، الكويت، ط١، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م.

الجديع، عبد الله بن يوسف، الموسيقى والغناء في ميزان الإسلام، مؤسسة الريان، ٢٠٠٧م.

الجويني، عبد الملك بن عبد الله، نهاية المطلب في دراية المذهب، تحقيق عبد العظيم محمود الدّيب، دار المنهاج، ٢٠٠٧.

خسرو، منلا، درر الحكام، دار إحياء الكتب العربية.

الخطيب الشربيني، محمد بن أحمد، مغني المحتاج، بيروت: دار الفكر.

دراز، محمد عبد الله، دستور الأخلاق في القرآن، مؤسسة الرسالة، ط١٠، ١٩٩٨م.

سرميني، محمد أنس، اتجاهات النظر إلى مسائل السماع والاستدلال لها، مجلة البحوث الفقهية، عدد ٣٢، ٢٠١٨م، ص٣٤٣-٣٦٦.

سرميني، محمد أنس، الأطوار التاريخية في التعامل مع مسألة السماع في الأزمنة الكلاسيكية، إلى القرن السادس أنموذجا، مجلة التدقيقات، عدد ٢، مجلد ٥٠، ٢٠١٨م، ص١٨٩-٢١٨.

سرميني، محمد أنس، الأطوار التاريخية في التعامل مع مسألة السماع في الأزمنة الكلاسيكية المتأخرة، مجلة كلية الإلهيات بجامعة ١٩مايس، عدد ٤٦، ٢٠١٩م، ص ٨٣-١٠٥.

الشاطبي، أبو إسحاق إبراهيم بن موسى، في كتابه الموافقات، تحقيق مشهور بن حسن آل سلمان، دار ابن عفان، ١٩٩٧م

الشوكاني، محمد بن علي، إبطال دعوى الإجماع على تحريم مطلق السماع، تحقيق محمد صبحي بن حسن حلاق، د.ن، د.م.

الطبري، طاهر بن عبد الله، الرد على من يحب السماع، تحقيق مجدي فتحي السيد، دار الصحابة، طنطا، ط١، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م.

العوني، الشريف حاتم، حديث صحيح يُثبت سماع الصحابة في أعراسهم للموسيقى، رابط المقال في موقع الشيخ:

http://dr-alawni.com/articles.php?show=238&fbclid= IwAR2nIdive0EIeNlyYrAjiUF5ibHQIMDRfcO3i_3YsagTpriix3dOWo0hQbo

الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد الطوسي، إحياء علوم الدين، بيروت: دار المعرفة، بدون تاريخ.

غيون، رينيه، أزمة العالم الحديث، ترجمة أسامة شفيع السيد، مؤسسة نماء للبحوث والدراسات، ط١، ٢٠١٩م.

الفاروقي، إسماعيل، الفاروقي، لويس لمياء، أطلس الحضارة الإسلامية، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، الرياض: دار العبيكان، ١٤١٩هـ.

القرطبي، أبو العباس ابن المزني، كشف القناع عن حكم الوجد والسماع، تحقيق قسم التحقيق بدار الصحابة للتراث، طنطا، ط١، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م.

المرداوي، علي بن سليمان، الإنصاف، ط٢، دار إحياء التراث العربي.

المسيري، عبد الوهاب، رحلتي الفكرية: في البذور والجذور والثمر، القاهرة، دار الشروق، ٢٠٠٨م.

النووي، يحيى بن شرف، المجموع شرح المهذب، دار الفكر.

الهيتمي، ابن حجر، أحمد بن محمد، كف الرعاع عن محرمات اللهو والسماع، تحقيق: عبد الحميد الأزهري، د.م، د.ن.

الونشريسي، أحمد بن يحيى، المعيار المعرب، تحقيق محمد حجي، المغرب: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية المغربية، ١٩٨١.

Lessing, Gotthold Ephraim, Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, The Clarendon Press, Oxford, 1892, pp. 2829-



جماليات المحبة والتأويل
في شرح تائية الحراق المطلع نموذجا

مولاي علي سليماني[1]

الملخص:

سنشتغل في هذا البحث بشرح القاضي محمد المهدي بن القاضي (١٢٧٤هـ) على قصيدة الحراق التائية من خلال شرحه الموسوم (مجلي الآماق وإثمد الأحداق في شرح تائية الحراق).

إن جماليات الخطاب الصوفي تتجلى أساسا في جمالية المحبة، وجمالية التأويل. فأما جمالية المحبة فقد عبر عنها الشيخ محمد المهدي بن القاضي، فلولا محبته للشيخ سيدي محمد الحراق ما كان ليؤلف شرحا كاملا لقصيدته.

وأما جمالية التأويل، فسنشتغل فيه على بيان قدرة الشارح على استخراج جمالية المطلع، ذلك أن ابن القاضي شغلته المعاني عن الألفاظ، لأن قوام الشعر الصوفي التأويل الإشاري فضلا عن التأويل العباري.

هذا ما سنبينه من خلال ورقتنا البحثية.

---

[1] جامعة السلطان مولاي سليمان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بني ملال

المقدمة

نروم من خلال هذه الورقة الكشف عن جماليات الخطاب الصوفي، وهي جماليات مركبة، ثلاثية الأبعاد، ذلك أننا سنشتغل بشرح محمد المهدي بن القاضي (١٢٧٤هـ) على تائية الحراق (ت ١٢٦١هـ)، الموسوم ب(مجلي الآماق وإثمد الأحداق في شرح تائية الحراق).

إن جماليات الخطاب الصوفي تتجلى أساسا في جمالية المحبة، وجمالية التأويل. وهي جماليات تتكامل فيما بينها، إذ لو لم تكن المحبة صادقة بين منشئ التائية، أقصد الحراق، ومؤولها، أعني محمد المهدي بن القاضي، من جهة، ماكان ليشتغل بقراءتها وتأويلها دهرا، ومن جهة أخرى، لو لم تكن المحبة ضاربة أطنابها بين المؤول وشيخه الدباغ، ماكان عزمه ليتجدد ويتقوى للنظر في التائية، لأنه استمد الحفز من شيخه الذي أمده بالموافقة بعد أن أطلعه على بعض ما خط في تأويل بعضها.

هي، إذن محبة متعددة الأوجه، قائمة كلها على بعد نفسي عاطفي جمع الثلاثي المذكور آنفا، أعني الحراق الشاعر ومحمد المهدي بن القاضي الشارح، ومولاي عبد الله الدباغ شيخ الشارح في الطريقة.

ولا جرم أن ما بني على المحبة يكون مصطبغا بصبغة الإتقان والإجادة، لأن الكتابة في مثل هذا المقام تكون صادقة، فترى المؤلف يختار لعباراته وينتقي أشرف الألفاظ لأشرف المعاني، لأن مدار الجمال في الإنشاء على حسن التخير، ومن شأن التخير الجيد أن يصطفي من الكلمات أجملها، ومن المعاني أشرفها، فإذا تحقق في القصيدة جمال الكلمة إنشاء، ونظر فيها الشارح المحب نظرة عالم صادق خبير، لا شك أن تأويله لها سيكون في مستوى جمالها، فيتحقق فضلا عن جمال المحبة، جمال التأويل.

المبحث الأول: جمالية المحبة

المطلب الأول: محبة الشارح للشاعر

لقد عبر الشيخ محمد المهدي بن القاضي عن جمالية المحبة، بطريقة واضحة بينة لا مواربة فيها ولا مخاتلة، لأن اللسان لا يتكلم إلا بما سكن في الجنان، وكذلك الأمر في التعبير بالكتابة،

فلولا محبة الشارح محمد المهدي بن القاضي للشيخ سيدي محمد الحراق (١٢٦١هـ)، ما كان ليحبر في التائية شرحه القيم؛ وتتجلى محبته من خلال عباراته التي يظهر فيها محبة كبيرة للحراق، رحمهما الله جميعا، وسنبين جمال هذه المحبة من خلال بعض ما قال في حقه:

يقول محمد المهدي بن القاضي في وصف علاقته بسيدي محمد الحراق صاحب التائية ما يلي: «وبعد، فيقول العبد الفقير، الذليل الحقير أبو عبد الله محمد المهدي ..بن القاضي لقبا، العباسي نسبا، الدرقاوي طريقة، الصوفي حقيقة، قد كنت معتكفا في مسجد بناحية جامع الأندلس بفاس، دفع الله عنها كل باس، سنة ست وخمسين ومائتين وألف، وأنا منشغل بعمارة الأوقات، فاشتغل فكري ذات يوم وهو يوم الأحد السابع عشر شوال في السنة المذكورة، بتائية الشيخ الإمام، الحَبر الهُمام، العالم العلامة، المشارك الفهامة، العارف بالله، الكامل المحقق المدقق، الواصل، الشريف الحسني، أبي عبد الله سيدي محمد الحراق»[٢].

إن أنعمنا النظر في هذا التصدير الموجز، نكتشف حقيقة المؤول، وحسن أدبه وشدة محبته للشاعر سيدي محمد الحراق، من خلال طريقة تقديمه للقارئ، بكلمات منتقاة ومختارة بعناية، فأما عندما تعلق الأمر بتقديم نفسه، فقد اصطفى أربع كلمات لتقديمها على نحو من الإيجاز، فهو «ابن القاضي لقبا، العباسي نسبا، الدرقاوي طريقة، الصوفي حقيقة» فذكر اللقب، ليحدد ما به اشتهر بين الناس، وحدد طريقته وبين حقيقته؛ إلا أنه قبل ذلك قال في وصف نفسه على نحو من المبالغة في اصطفاء الكلمة المشعرة بدونيته تواضعا، لا حقيقة، في حضرة العلماء،: «فيقول العبد الفقير، الذليل الحقير « وهذه صفة معلومة في أهل التصوف، إذ يغالون في الانكسار والتذلل، وذلك منهجهم في التربية الروحية.

وأما عندما انتقل إلى وصف غيره، أعني صاحب التائية، سيدي محمد الحراق، فقد تفنن في اصطفاء كلمات كلها تقدير وإجلال، على جهة الحقيقة لا المجاز، فوصفه بالقول: «الشيخ الإمام، الحَبر الهُمام، العالم العلامة، المشارك الفهامة، العارف بالله، الكامل المحقق المدقق، الواصل، الشريف الحسني، أبي عبد الله سيدي محمد الحراق»

---

[٢] محمد المهدي بن القاضي، مجلي الآماق وإثمد الأحداق في شرح تائية الحراق، دراسة وتحقيق حنان الفاضلي، المملكة المغربية، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية ،ج١ ص٢٤٠.

لنتأمل هذه الأوصاف الجليلة التي جمل بها الموصوف، فهو الشيخ الإمام؛ والشيخ في اصطلاح القوم لا علاقة له بالسن، بل الأساس فيه أن يكون كاملا في علم من العلوم ليأخذ الناس عنه، ويقتدوا به فيما برع فيه من الصناعة والعلوم؛ وفي هذا المعنى أورد صاحب قوت القلوب قوله: «أدركت الشيخ ابن ثمانين سنة يتبع الغلام يتعلم منه العلم»[٣]. يؤكد هذا قوله ، «العالم العلامة، المشارك الفهامة»

وفضلا عن ذلك وصفه بقوله: «الحَبر الهمام»؛ جاء في لسان العرب « الحَبر الرجل الصالح.. وقال الفراء: إنما هو حِبر بالكسر، وهو أفصح، لأنه يجمع على أفعال دون فعلٍ، ويقال ذلك للعالم.. وقال الأصمعي لا أدري أهو الحِبر أو الحَبر للرجل العالم؛ قال أبو عبيد: والذي عندي أنه الحَبر بالفتح ومعناه العالم بتحبير الكلام والعلم وتحسينه»[٤]

فالحبر وصف للرجل بمعنيين هما الصلاح والعلم، فالحراق بهذا الوصف، رجل صالح وعالم بتحسين الكلام والعلم. وقد تخير له من الأوصاف أشملها لمعان عديدة، كما يظهر ذلك في وصفه بالهُمام، الذي هو» اسم من أسماء الملك لعظم همته، وقيل لأنه إذا هم بأمر أمضاه، لا يرد عنه بل ينفذ كما أراد، وقيل السيد الشجاع السخي، والهمام الأسد على التشبيه»[٥]، فالحراق بهذا الوصف جامع لصفات عديدة منها: عِظَم الهمة والشجاعة والسخاء، وهذا كله من جمال التخير إظهارا للمحبة الجامعة بين الرجلين.

ثم زاد على ما ذكر قوله «العارف بالله، الكامل المحقق المدقق، الواصل، الشريف الحسن» فبدأ بأشرف وصف وهو معرفته بالله، وثنى بكمال شخصه في التحقيق والتدقيق، ليختم أوصافه بشرف النسب، وهي كلها عطاء من الله غير مجذوذ. فالمحبة بادية ظاهرة، حيث يرى ابن القاضي في سيدي محمد الحراق عارفا بالله؛ فيجعله وسيلته إلى ربه لرسوخه وتمكنه في أعلى المقامات.

---

٣ أبو طالب المكي، قوت القلوب في معاملة المحبوب ووصف طريق المريد إلى مقام التوحيد، ، تحقيق سعيد نسيب مكارم بيروت لبنان ط١، دار صادر ، ١٩٩٥، ج٢ ص٢٨١.

٤ لسان العرب مادة حبر

٥ لسان العرب مادة همم

المطلب الثاني: محبة الشارح لشيخه

إننا عندما نستحضر طبيعة العلاقة الجامعة بين الشيخ والمريد في الطرائق الصوفية فإننا نندهش حينا، ونستغرب حينا آخر، لكن الذي يجعلنا نطمئن في قبول طبيعة العلاقة الجامعة بين المريد وشيخه، هو علمنا بفضل المريد وغزارة علمه، فهو حب بعد علم ومعرفة، وليس حبا عن جهل، ولنا في تراثنا الصوفي علامات باهرات في هذا الشأن؛ وحسبي هنا أن أمثل بواحد من العلماء المغاربة الأعلام، لبيان شدة حبه لشيخه، وهو المسمى الحسن اليوسي رحمه الله صاحب كتاب «المحاضرات في الأدب واللغة»، وكتاب «زهر الأكم في الأمثال والحكم»، وصاحب الرسائل..فهو الأديب والشاعر والصوفي الذي اشتهر بداليته المشهورة في مدح شيخه أبي عبد الله محمد بن ناصر الدرعي المتوفى سنة ١٠٨٢هـ..

يقول في خطبة تقييده على داليته «أما بعد فقد كنت سنة سبع وسبعين قلت قصيدة أمتدح بها شيخنا الرباني، وأستاذنا العرفاني، أوحد زمانه في العلم والدين، وشيخ أوانه في تربية المريدين؛ سيدنا أبا عبد الله بن محمد بن ناصر الدرعي، متع الله بوجوده، وأسبغ عليه وعلينا سوابغ جوده... فإن القصيدة بحمد الله تعالى من بركة الممدوح بها، قد اشتملت من العلم على أنواع.. وحسبك منها أنها قد طالت إلى نحو خمسمائة بيت وأربعين بيتا، ولا يوجد فيها روي مكرر، ولا ضرورة تستنكر. وإذا تأمل ذلك كله وغير ذلك من محاسنها اللبيبُ المنصفُ عدها كرامة من كرامات الشيخ الممدوح بها، فإني والله ليس لي فيها قوة ولا حول، وإنما هي نفحة من نفحاته، وبركة من بركاته، وإنما هو كما قال أبو الطيب:

وأخلاقُ كافور إذا شِئت مَدحَهُ   وإن لم تَشأ تُملى عليَّ فأكتب» [٦]

فهذا الحسن اليوسي واحد من العلماء الأجلاء الكبار، وعلى مكانته العلمية السامقة وقامته في الأدب وعلوم اللغة الباسقة، يعتبر داليته وما فيها من ضروب العلم، من بركة الممدوح، ونفحة من نفحاته، ولا حول له في صناعتها وتحبير أبياتها ومعانيها.

---

[٦] أبو علي الحسن بن مسعود اليوسي، نيل الأماني في شرح التهاني، ص٢-

سقنا هذا الشاهد لبيان أهمية المحبة في الإنشاء، فلو لم يكن حبه لشيخه صادقا، ما طاوعته الكلمات ليمتدحه ببيتم أو نتفة، بله أن يفعل بقصيدة نيفت على ستمائة بيت. ونظيره في الشعر ما مدح به الفرزدق زين العابدين[٧].

بناء على ما استشهدنا به سلفا، لم يعد غريبا أن نسمع عن عالم أتاه الله علما وحكمة، أن يكون مريدا محبا، يرى في شيخه قائده ودليله إلى الخير. لذلك لما كان الأمر من الشيخ كانت الاستجابة من المريد. وهذا ما يؤكه قول محمد المهدي بن القاضي رحمه الله»فلما علمت ذلك بنعت الإيقان، وتحققت به تحقق العيان، تقدمت لشرح التائية المذكورة امتثالا لأمر شيخنا، إذ أمرُه بأمر الله ورسوله، حال كوني مستعينا بالله عز وجل، في جميع ما تقدمت إليه، ومتوكلا عليه، ومنتظرا إليه في سائر ما أقبلت عليه، من غير تكلف لما لم نحط بعلمه، ولا تطلع إلى ما لم نقدر على فهمه «[٨]

إن المؤول، على علمه بحقيقة ما معه من العلوم، وهو العارف بقدر نفسه، لم يسارع إلى الاشتغال بالتائية قراءة وتأويلا، بل ارتاد آونة، ورجع بما خط في بعض أبياتها إلى شيخه، لما يجمعهما معا من العلم باللغة وأدبها، والطريقة وآدابها، فلو أراد أن يباشر التأويل من غير رجوع للشيخ لفعل، لكن محبته لشيخه، وتقديره له، فضلا عن قناعته ببركته، جعلته لا يسارع إلى مباشرة القول فيها إلا بعد موافقة شيخه، فكان الأمر على مارواه ابن القاضي نفسه، حيث إنه بعد اطلاع شيخه على بعض ما كتب في تأويلها، واقتناع الشيخ به، أمره بالتقدم في إكمال تأويل التائية فامتثل لذلك، فكان هذا السِّفر الذي هو محل اشتغالنا الآن.

---

[٧] أقصد قصيدة الفرزدق التي مدح بها زين العابدين ''هذا الذي تعرف البطحاء وطأته إذ''لما حج هشام بن عبد الملك في أيام أبيه، طاف بالبيت وجهد أن يصل إلى الحجر الأسود ليستلمه، فلم يقدر على ذلك لكثرة الزحام ، فنصب له كرسي وجلس عليه ينظر إلى الناس، ومعه جماعة من أعيان الشام. فبينما هو كذلك إذ أقبل زين العابدين علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب، فطاف بالبيت . فلما انتهى إلى الحجر تنحى له الناس حتى استلم الحجر، فقال رجل من أهل الشام: من هذا الذي هابه الناس هذه الهيبة ؟ فقال هشام: لا أعرفه، مخافة أن يرغب فيه أهل الشام، وكان الفرزدق حاضرا، فقال: أنا أعرفه، ثم اندفع فأنشد:

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته والبيت يعرفه والحل والحرم''

ينظر شرح ديوان الفرزدق، ضبط معانيه إيليا الحاوي، لبنان، منشورات دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة ط١/١٩٨٣ ، ج٢ ص ٣٥٣ .

[٨] مجلي الآماق وإثمد الأحداق في شرح تائية الحراق، ج١ ص٢٤٥-٢٤٦.

لما فرغ محمد المهدي بن القاضي من تخير الكلمات المحملة بصدق محبته للشاعر سيدي محمد الحراق، صاحب التائية، انتقل إلى إبانة شدة محبته لشيخه مولاي عبد الواحد الدباغ، وشديد ارتباطه به، وكثير تقديره له، فقال: «فاشتغل فكري..بتائية الشيخ الإمام.. ثم أتيت به شيخنا، وعمدتنا ووسيلتنا إلى ربنا، صاحب العلوم اللدنية، والمواهب الذوقية، والمشاهدات القلبية، والمعارف الربانية، والأسرار الإلهية، فرد زمانه، وشمس أقرانه، القائم على ساق الجد في الأقوال والأفعال، الراسخ المتمكن في أعلى المقامات، وأسنى الأحوال، أبا الفيض وأبا المواهب، الشريف الحسني، سيدنا ومولانا عبد الواحد الدباغ. فَسُرَّ شيخنا بذلك التقييد سرورا كبيرا، وفرح به فرحا كثيرا، وأخذ يحمد الله تعالى ويشكره، ويثني عليه بما هو أهله»[٩]

مما اختاره بن القاضي من الكلمات لتجلية صورة شيخه، ثلاثة أوصاف تكشف سبب محبته له، وشدة ارتباطه به، فهو شيخ، اكتمل علمه وصح اتباعه، وعمدة لا غنى للمريد عنه، ووسيلة إلى الله، فبدون الشيخ تضيع الوسيلة، وإذا ضاعت الوسيلة ضاعت الغاية بالتبع.

وإذا كان الأصل في العالِمية الأخذ بالأسباب، والجلوس في حلق العلم للأخذ عن المعلمين، فإن الشيخ الدباغ رحمه الله، وهبه الله علوما لدنية، وهي غير العلوم الكسبية، وآتاه أيضا مواهب ذوقية، ومشاهدات قلبية، وأسرارا إلهية، استحق بها التفرد في زمانه، ومن ثمة شبهه بالشمس التي يعم نفعها الكون كله، فلا تخص فردا ولا قبيلة ولا بلدا بعينه، وهذا تشبيه رام به المبالغة في وصول نفع الشيخ البرية كلها مبالغة في القول، لأنه جمع إلى جميل الأقوال حسن الفعال، فاستحق بذلك أن يتربع على عرش المقامات، لما أتاه الله من الفيوضات والإشراقات.

المبحث الثاني: جمالية المنهج والتأويل

المطلب الأول: جمالية المنهج

وأما جمال المنهج، فسنشتغل فيه بعرض وبيان المفاتيح القرائية التي اعتمدها في قراءة التائية وتأويلها، لاستخراج دررها والظفر بأصدافها، لأن ابن القاضي شغلته الأرواح عن القوالب، واهتم

---

٩ المرجع نفسه، ج١ ص٢٤٥-٢٤٦.

أكثر بالمعاني قبل الألفاظ، لأن الشعر الصوفي يقوم على التأويل الإشاري فضلا عن التأويل العباري.

سنعرض منهج ابن القاضي في تأويل التائية لندرك سبب الجمال في القراءة والتأويل، لأن الأمر لا يتعلق بإنشاء كلام غير منضبط للعربية وعلومها، ولا للشريعة ومنقولها، بل هو تأويل آخذ من علوم العربية بأوفر نصيب، ومتمسك بالرجوع إلى الكتاب والسنة، تمسك المحب بالحبيب، وهذا ما جعل تأويله مستقيما غير ذي عوج في غالب ما وقفنا عنده.

وأما مفاتيحه القرائية فنجدها ظاهرة مكشوفة من خلال قوله: «ولم نصرح بما لا تقبله العقول، ولا نفشي غير مادلت عليه النقول، بل نذكر ما ظهر لي في المسألة، ثم نؤيده بكلام الفحول، ونعتمد في كل فن من فنون العلم على أهله، ولا نجتهد إلا فيما أطلعني الله على أصله، نشرح اللفظة بحسب ما جاء في لغة العرب أولا، ثم بحسب ما جاء في اصطلاح القوم رضي الله عنهم ثانيا، ثم نشير في بعض الأحيان إلى بعض قواعد البيان، وإلى بعض قواعد المنطق، ولا نتعرض للإعراب إلا لضرورة، ثم نقدر البيت أو البيتين أو الأبيات بحسب ما تعطيه من المعنى، ثم نؤيد ذلك بما جاء في نظم القوم، وبعد ذلك نتنزل لتقرير المعنى الذي احتوى عليه ذلك المحل.. وإن كانت مسألة من مسائل التصوف، نتكلم فيها بحسب ما عند الصوفية، ونسوق بعض نقول أئمتهم، ثم نطبع بالكتاب والسنة، ونختم بكلام الأئمة في معنى الآية بحسب الإشارة، فجاء بحمد الله على أحسن منوال في صناعة لم يسبقني إليها أحد من الرجال»[١٠]

من خلال الشاهد أعلاه، نستنتج أن منهج المؤول مستمد من ثقافته، ومساير لقناعته، ومتوافق مع طريقته، ليس يعتمد النقل بإطلاق، ولا العقل بإطلاق، بل نراه يحتكم إلى ماترتضيه العقول، ويؤصل له بما ورد في النقول، فإذا تحقق له ذلك عضده بكلام الفحول، لئلا يضل في التأويل، بافتقاده الدليل.

هذا من حيث منهجه العام في القراءة والتأويل، أما تنزيل ما ذكرنا آنفا، فيكون بما تكون به بداية النظر في النص، وهي شرح ما استغلق من اللفظ وانحجب معناه عن الفهم، وهو شرح

---

١٠ مجلي الآماق وإثمد الأحداق في شرح تائية الحراق، ج١ ص٢٤٦.

يكون الأَوْلُ فيه للمعاجم، والاستدلال عليه بكلام العرب، من ذوي اللَّسَن والبيان، حتى إذا استوى المعنى على سوقه، وقام على ساقه، عبر من اللغة إلى اصطلاح أهل التصوف، إذ إن معرفته باصطلاحاتهم تيسر له العبور من المعنى اللغوي المشترك، إلى المعنى المخصوص في اصطلاح أهل التصوف.

ليس هذا فحسب، بل إنه يسلك مسالك أهل الصناعة من الشراح والمفسرين المتقدمين الذين يشتغلون بعلوم اللغة في تأويل النصوص بكفاية عالية، وأهم ما يكون إليه العود بعد شرح الغريب، علم البيان الذي تُسخَّر فيه المباني لإظهار المعاني، تلك التي لا يعرف مَعانيها إلا مُعانيها. وبه يقرِّب المعنى القاصي قبل الداني.

ونظرا لكون المؤول صوفي الطريقة، فلن يقتصر طبعا على علم البيان، بل سيتوسع في معناه، ليلتمس المعاني بكل ما يُبين عنها، ويكشف الحُجُبَ عنها، لأن البيان في حقيقته كما يراه الجاحظ «اسمٌ جامع لكل شيء كشفَ لك قناع المعنى، وهتك الحُجُب دون الضمير، حتى يُفضيَ السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنًا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان ذلك الدليل؛ لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام؛ فبأي شيء بلَغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع»[١١].

أما الإعراب فلا يعود إليه إلا لضرورة، إذ إن اعتماده البيان متضمن لعلم الإعراب، لأن البلاغي يبدأ حيث يتوقف النحوي، إذ حسْبُ الأول سلامة الأداء اللغوي، أما الثاني فمهمته استخراج أصداف المعاني من قوالب المباني. لذلك كان من الطبيعي ألا يشغل نفسه بالإعراب التعليمي، إذ معرفته بهذه الصناعة تيسر له أن يبني عليها ما بعدها، وهو علم البلاغة الذي به ترفع منارة المعنى. ودائما ما يرجع، بعد تحرير معنى البيت أو البيتين، إلى نظم القوم في المعنى المستخرج من البيت، فليست الغاية التي يجري إليها ابن القاضي فقط هي أن يؤول التائية بما يتناسق والطريقة التي ينتمي إليها، فتلك ليست هي غايته القصوى، بل القصد أن يحرر المعنى بما يتوافق والقرآن والسنة ليطبع بهما التأويل، وهذا ما يضفي عليه جمالا لأنه يحتكم في تأويله لما هو وارد في القرآن

---

[١١] الجاحظ ،البيان والتبيين تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ،بيروت ،دار الجيل.ج-١ص٧

والسنة، مصدرا الجلال والجمال؛ يقول محمد بن القاضي مؤكدا ما أشرنا إليه: «فها أنا أُعلم الناظر في هذا الشرح المبارك، أني ما وضعت شيئا فيه، إلا وهو مؤيد بالكتاب والسنة، وكلام الأئمة، وإذا لاح له شيء من كلامي يخالف الكتاب والسنة، فليعلم أن ذلك من حيث مفهومه لا من حيث مرادي الذي وضعت الكلام من أجله، فليتوقف عن العمل به مع التسليم، إلى أن يفتح الله تعالى عليه بمعرفته، ويحصل له شاهد ذلك من الكتاب أو السنة. ومن أنكر شيئا من علم القوم بزعمه، حرم الوصول إليه، ورجع وبال الإنكار لا محالة عليه، نسأل الله السلامة والعافية»[١٢]

هنا يؤكد الشارح حقيقة الجمال في تأويله، لأنه آخذ بالقرآن والسنة، متمسك بآراء الأئمة. وطبيعي جدا ألا يضل من كان القرآن والسنة مَأَمَّه، والعلماء الأعلام قدوته؛ فإن توهم القارئ شيئا يخالف القرآن والسنة فهذا، كما يقول المؤول، مرده إلى سوء فهم القارئ لا إلى سوء إفهام المؤول.

لا يتوقف ابن القاضي عند هذا الحكم، بل يدفع الذي يلوح له من التأويل خلاف المقصود، إلى أن يُسَلِّم، والتسليم إذعان؛ فإن كان منه الإنكار حرم لذة الوصول إليه، لأنها مقامات لا يدركها إلا من ذاق حلاوتها، ومن ذاق عرف..

ومما يجعلنا نطمئن لتأويل ابن القاضي، استفاؤه شروط التأويل، وإن اختلفنا معه في اتهام من خالفه، لأن التأويل مشرع مفتوح بضوابط؛ لكن المقبل عليه إذا استوفى الشروط التي ذكرها ابن القاضي، أو زاد عليها مما لم يذكره، فما أظن أنه سيعترض عليه، إلا في ما قد يكون في الفروع لا في الوصول، وفي الجزئيات لا في الكليات. لأنه عمل يبتغي به وجه الله تعالى كما هو ظاهر في توسله إلى ربه بأن « يجعل هذا الشرح المبارك حجة لنا لا حجة علينا، وأن يجعله خالصا لوجهه الكريم، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، والصلاة والسلام على سيد الأولين والآخرين وعلى آله وأصحابه وأزواجه الطيبين الطاهرين »[١٣]

---

١٢ مجلي الآماق وإثمد الأحداق في شرح تائية الحراق ج١ ص٢٤٧.

١٣ المرجع نفسه،ج١ ص٢٤٧.

المطلب الثاني: جمالية القراءة والتأويل:

سنمثل لجمال القراءة التأويلية بمطلع التائية الذي يقول فيه :

أتطلبُ ليلى وهْيَ فيكَ تجلَّتِ وتَحسبُهـــــا غيـرًا وغيرُك ليستِ
فذا وَلَهٌ في مِلَّةِ الحبِّ ظاهرٌ فكُنْ فطنًا فالغيرُ عينَ القَطِيعَةِ

استهل ابن القاضي تأويله ببيان معنى الهمزة في صدر البيت، فجعلها للإنكار التوبيخي «وهي التي تقتضي أن ما بعدها واقع، وأن فاعله ملوم نحو (أتعبدون ما تنحتون)»[14]

بعد ذلك انتقل إلى بيان معنى ليلى، فأشار إلى أنها محبوبة قيس، ولم يقف عند هذا المعنى بل انتقل إلى بيان معناها في اصطلاح الصوفية رضي الله عنهم، فهم «يشيرون بها للحقيقة الأصلية للكمالات كلها، ولفظها من أنواع المجاز المستعمل في غير ما وضع له»[15]

ومما شرحه في اللغة، لفظ التجلي الذي هو الظهور «وفي اصطلاح القوم، هو ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب»[16]

لقد التزم ابن القاضي بما سطره في خطبة شرحه، حيث بدأ ببيان معاني الألفاظ، ثم عبر بعد ذلك لدلالتها عند أهل التصوف، وذاك هو الأهم بالنسبة له، لأن أهم ما في تأويله هو التأويل الإشاري الذي يتميز به تأويل الخطاب الصوفي دون غيره من الخطابات الشعرية الأخرى.

وغالبا ما يتوسع المؤول في بيان معاني الألفاظ، فيستدعي نصوصا موزاية على نحو من التناص، ليظهر المعنى واضحا جليا، ثم يثبت معناه الإشاري، على أن يطبعه بشيء من القرآن الكريم كما صنع في بيان معنى الهمزة في صدر المطلع.

---

١٤ مجلي الآماق وإثمد الأحداق في شرح تائية الحراق ، ج١ ص ٢٥٨

١٥ المرجع نفسه ج١ ص٢٥٨-٢٥٩

١٦ –المرجع نفسه ج١ ص–٢٥٨

وقال في شرح «وله» : «والوله التحيرُ من قولهم: أله يوله، ويقال وله يوله ولها، فهو واله بكسر العين وفتحها في الماضي، ذهب عقله، ويقال: ولِه يوله ولها إذا اضطرب، وهي خفة تصيب الإنسان من سرور أو حزن، وفي معناه أنشدوا:

ولهت نفسي الطروب إليكمْ ولهًا حال دون طعم الطاعمِ»[١٧]

إن منهج ابن القاضي في قراءة التائية يكشف علو كعبه في اللغة وعلوم العربية، ذلك أنه يعرض رأيه في المسألة التي يشتغل بها، دون أن يرجع إلى أهل الصناعة والتخصص، فإذا كانت المسألة نحوية أسهب في شرحها والتمثيل لها، وكذلك الأمر عندما يتعلق بالشروح اللغوية، حيث يمضي في بيان معانيها المتعددة من غير إحالة إلى معجم، ولا إشارة إليه، ولو من طرف خفي؛ ناهيك عن استدعائه لمجموعة من الموازات الخارجية، من أخبار، وأشعار، تزيد شرحه قوة وسدادا. كل هذا يؤكد أن الرجل واسع العلم، غزير الاطلاع، كثير المحفوظ، عالم بالمنقول، مدرك للمعقول، عارف بالعربية وبأفانين القول فيها، فضلا عن تبحره في مصطلحات القوم وإشاراتهم.

ومن الطريف اللطيف جمعه بين ما توافر عنده من روايات التائية، ليوسع المعنى، ما لم تتعارض الروايتان. ففي الرواية التي اعتمدناها قال الحراق (فذا وله في ملة الحب ظاهر) «وفي نسخة مقروءة على الناظم، فذا بله بالباء الموحدة،بدل الواو ، ومعناه السهو والغفلة»[١٨]؛ وهذا دليل على أن ابن القاضي احتفى بالنص احتفاء كبيرا، فجمع نسخ التائية ليقترب منها في صيغتها الأصلية، كما قالها الحراق رحمه الله، وماذاك إلا لحرصه على استواء التأويل، فيصح تبعا لذلك الجمع بين معنيي الوله الذي هو ذهاب العقل، والبله الذي هو السهو والغفلة، وكلاهما يصلح لإقامة معنى البيت، إذ كيف يستقيم للمخاطَب أن يطلب الكمالات في غيره وهي فيه متجلية ظاهرة، فليس يفعل هذا إلا متحير فاقد العقل أو ساه غافل..

---

[١٧] مجلي الآماق وإثمد الأحداق في شرح تائية الحراق ج١ ص ٢٥٩

[١٨] المرجع نفسه ج١ ص٢٥٩

لقد بينا من خلال هذا النموذج، جمال القراءة التأويلية عند ابن القاضي رحمه الله، حيث إنه لم يباشر التأويل إلا وقد اكتملت آلته، وغزرت معرفته في المنقول والمعقول، وتوسع إلمامه باللغة وبعوملها، وراكم من المحفوظ في الأشعار والأخبار ما جعله يثق في ما يكتب، ويعتبره عمدة في تأويل التائية، فأضفى عليها جمالا زادها جلالا، لما أغدق به من المحبة على منشئها، وعلى شيخه الذي أمره بإكمال تأويلها، فكان هذا السِّفر النفيس راشحا بجماليات الإنشاء وجماليات التأويل. وكذا جمالية المحبة، التي تنثر عبقها في التائية وفي تأويلها، من خلال علاقة ابن القاضي بالحراق أو علاقته بشيخه الدباغ رحمهم الله جميعا.

خاتمة:

لقد سعينا من خلال هذه الورقة البحثية إلى الاشتغال بجماليات المحبة والتأويل في شرح التائية، فبينا في المحور الأول جمالية المحبة الوارفة، والصلة الجارفة التي جمعت ابن القاضي مع قطبين من أقطاب التصوف بالمغرب، الأول هو صاحب التائية المسمى سيدى محمد الحراق، والثاني شيخ الشارح محمد المهدي بن القاضي المسمى سيدي عبد الواحد الدباغ.

أما المحور الثاني فخصصناه لبيان جمالية المنهج القرائي عند ابن القاضي، بعد الفراغ منه، انتقلنا إلى بيان جمال التأويل من خلال الوقوف عند مفاتيحه القرائية التي اشتغل بها في مطلع التائية.

وخلصنا في النهاية إلى القول باكتمال عدة ابن القاضي التأويلية، فقد أنار مسالك التائية بما حصل من المعارف والعلوم الكسبية. فاحتفينا بجماليات الإنشاء، بما ابتغى الحراق وشاء، وبلغنا جمال التأويل بما تحقق لابن القاضي من غزير المعارف وعيون الأقاويل.

والحمد لله أولا وأخيرا.

المصادر والمراجع:

١. البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون دار الجيل بيروت.

٢. شرح ديوان الفرزدق، ضبط معانيه إيليا الحاوي، منشورات دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، لبنان، ط١/١٩٨٣

٣. قوت القلوب في معاملة المحبوب ووصف طريق المريد إلى مقام التوحيد،أبو طالب المكي، تحقيق سعيد نسيب مكارم ط١، دار صادر ، بيروت لبنان ١٩٩٥،

٤. لسان العرب، ابن منظور الإفريقي، ط دار المعارف (دت)

٥. مجلي الآماق وإثمد الأحداق في شرح تائية الحراق، محمد المهدي بن القاضي، دراسة وتحقيق حنان الفاضلي، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية

٦. نيل الأماني في شرح التهاني، أبو علي الحسن بن مسعود اليوسي (مطبعة حجرية)

دراسة في الملامح الجمالية
للمدينة المنورة في ضوء السنة النبوية
«الصحيحان نموذجاً»

NAJMEDDİN ISA[١]

الملخص:

تهتم هذه الورقة البحثية بتسليط الضوء على الملامح الجمالية للمدينة التي شكَّلت عبر التاريخ نقطة تحول في رسم معالم الحضارة العالمية بحضورها وتألقها بين مثيلاتها حساً ومعنى، فتربعت على عرش الجمال، وخُصَّت بمئات المزايا والخصال التي لا يشاركها فيها غيرها من البلدان، ألا وهي المدينة المنورة.

ويهدف البحث إلى دراسة هذه الملامح الجمالية التي رسمتها الآثار النبوية لهذه المدينة الفاضلة كصورة خالدة في خَلَد كلِّ مسلم من حيث فضلها وحرمتها ومكانتها، إخبارًا ودعاءً،

---

[١] Dr. Öğr. üyesi. Yalova Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi, Arap Dili ve Belagati Anabilim Dalı, najmissa@hotmail.com

وترغيبًا وترهيبًا، وكيف أثرت هذه الصفات في سلوك ساكنيها ومحبيها. ويعالج البحث العلاقة بين الأثر الجمالي الذي رسمته السُّنة النبوية للمدينة المنورة والتأثر السلوكي النفسي والأخلاقي للمسلم من حيث التعلق والتخلق والتحقق. وقد سار البحث على المنهج الوصفي التحليلي للوصول إلى مقاصده، ومن أهم نتائج التي توصَّل إليها البحث أن صفات الجمال في المدن كلِّها مادية مكتسبة وأنَّ جمال المدينة المنورة معنوي وهي ثابت بالدليل النقلي والعقلي، وأنَّ الله تعالى جعل فيها سرَّ التحكم في الحركة الإيمانية في العالم الإسلامي إلى قيام السَّاعة، وأنَّ جمالها ثابت لا يزول وإن تغيرت أذواق الناظرين إليها بخلاف غيرها.

الكلمات المفتاحية: السُّنة النبوية، البلاغة، الصحيحان، المدينة المنورة، الملامح الجمالية.

مدخل:

الحمد لله بديع السماوات، والصَّلاة والسَّلام على من خصَّه الله بجميل الأخلاق والصِّفات والكمالات، واختار له خير البلدات لينشر دعوته ويبلغ رسالته إلى جميع المخلوقات، فجعل الجمالَ حيث حلَّ والخيرَ حيث أقام، إنها المدينة التي ضمَّت بين ثنياها عناصر الجمال والكمال، وتربعت أجزاؤها على روضة من رياض الجنَّات، فهي مهَاجرُ خاتم النبيين، ومهبطُ الوحي الأمين، وملتقى الأنصار والمهاجرين، درَّة العالم ومصدر تنويره، والأم الرؤوم لكلِّ مؤمن، إليها تشدُّ الرِّحال، وفي جنباتها تتضاعف الأعمال، ثمارها شفاء، وتربتها دواء، والصبر على لأوائها ارتقاء، والحدث فيها شقاء.

ولقد خصَّ البيان النبوي المدينة بأوصاف فريدة، ورسم لها صفات عديدة جعلتها مكاناً يليق بمن حلَّ فيها وهاجر إليها أو زارها، وعاصمة للخلافة الأرضية على مدى التأريخ.

وتهدف هذه الدراسة إلى إظهار أوصاف الجمال التي رسمتها كلمات الوحي بألفاظ جليلة في بيان جماليات المدينة؛ لأنها سيِّدة المدن، ومنطلق الحضارة وختمها.

فجاءت هذه الدراسة لتعيد للمسلمين ألق المكان وتألقه في نفوسهم، وتربطهم حساً ومعنى به، وتجعلهم قادرين على التحقق والتعلق والتخلق بأوصافه وصفاته، وذلك في زمن تعلقت قلوب بعضهم بل جلهم بأوصاف أمكنة أخرى من هذه الأرض توافق أهواءهم

لما فيها من رغد العيش وانبساط الدنيا على أهلها، فنسوا أوصاف وصفات عاصمتهم الروحية.

وقد انتهج البحث المنهج الوصفي التاريخي لجمع الآثار النبوية المتعلقة بالجوانب الجمالية للمدينة، والمنهج التحليلي، لبيان العلاقة بين هذه المعاني والآثار والمباني، وبين الروح الطيبة التي يقودها الإحساس المرهف لتذوق هذا الجمال والتعبير عنه من خلال سلوك عملي مفعم بالإيمان، يقوده الحب ويحدوه الشوق إلى الجنان.

وما يميز هذه الدراسة، أن الدراسات السابقة متعلقة في تحليل مصطلح الجمال وما يتعلق به من الألفاظ في مفردات السنة النبوية من حيث جمال المبنى، أما دراستي فقد أفردت الأحاديث النبوية التي خص الله بها المدينة المنورة من جانب وصفي بلاغي معنوي، وأثره على النواحي النفسية والسلوكية لأفراد المجتمع المسلم، وكيف تحولت هذه المدينة بعد الهجرة إلى كائن حسي مؤثر متأثر، يرافقها الحركة المعنوية الشعورية لتقابل من حلَّ بها أو حلَّت به حبًّا تعلقًا وتحققاً.

١. التعريف بمفردات عنوان البحث

السُّنة النبوية: السُّنة لغة، هي الطريقة والسِّيرة جميلة كانت أو قبيحة، وإذا أطلقت في الشرع فإنَّما يراد بها ما أمر به النبي صلَّى الله عليه وسلَّم ونهى عنه وندب إليه قولاً وفعلاً.[٢] وفي اصطلاح المحدثين: أقوال النبي صلَّى الله عليه وسلَّم وأفعاله وتقريراته وصفاته الخَلقية والخُلقية، وزاد بعضهم: وأقوال الصحابة والتابعين وأفعالهم.[٣] وعلى هذا فهي مرادفة للحديث عند السابقين اصطلاحاً.

الصحيحان: الصحيح لغة ضد المكسور والسَّقيم، وهو حقيقة في الأجسام بخلافه في الحديث والعبادة والمعاملة وسائر المعاني فمجاز، أو من باب الاستعارة بالتبعية؛ لكونه خروجاً عن الغرض.[٤] والصحيحان هما الكتابان اللذان جرَّدا الصحيح من الأحاديث النبوية من غير استيعاب،

---

٢ محمد بن مكرم، ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، ط٣ (بيروت: دار صادر ١٤١٤)، ١٣/٢٢٥؛ المبارك بن محمد، ابن الأثير الجزري، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: طاهر الزاوي (بيروت: المكتبة العلمية، ١٩٧٩)، ٢/٤٠٩.

٣ محمد بن محمد بن سويلم أبو شهبة، الوسيط في علوم ومصطلح الحديث، ط١ (مصر، دار الفكر العربي، د.ت.)، ١٦.

٤ محمد بن عبد الرحمن السخاوي، فتح الغيث بشرح الفية الحديث، تحقيق: علي حسين علي، ط١ (مصر: مكتبة السنة

الأول: صنفه محمد بن إسماعيل البخاري (ت٢٥٦)، وهو من أجل كتب الإسلام وأفضلها بعد كتاب الله تعالى، واسمه «الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه»، وعدد أحاديثه بالمكرر، «٧٣٩٧»، سوى المعلقات والمتابعات، والموقوفات، وبغير المكرر من المتون الموصولة «٢٦٠٢». والثاني: صنفه مسلم بن الحجاج النيسابوري (ت٢٦١)، واسمه «المسند الصحيح المختصر من السنن بنقل العدل عن العدل عن رسول الله صلى الله عليه وسلم»، احتوى على أربعة آلاف من الأحاديث الصحاح من غير المكرر. وبالمكرر «٧٢٧٥».[٥] ومن خلال هذين المصدرين يستخلص الباحث المادة الأساسية التي تسير بها الدراسة للوصول إلى مقصدها.

المدينة المنورة: المدائن جمع مدينة، وهي بوزن فعيلة، مشتقة من مدَنَ بالمكان إذا أقام، فإذا نسبتَ إلى مدينة الرَّسول، قلت: مدني وإلى غيرها مديني.[٦] والمراد بالمدينة إذا أطلق اللفظ المدينة النبوية، وهو علم لها بالغلبة، فلا يستعمل معرَّفًا إلا فيها، والنكرة اسم لكلِّ مدينة، وقد جعلها الله تعالى عاصمة للدولة الإسلامية ومركزاً لتبليغ الرسالة الخاتمة.[٧]

الملامح الجمالية:

الملامح: الملمح لغة هو المشابه، وما بدا من محاسن الوجه أو مساويه.[٨] ويقصد في الأماكن صفاتها الحسنة والسيئة، وفي بحثنا هذا يراد بها المحاسن التي تجمَّلت بها المدينة المنورة.

٢٠٠٣)، ١/٢٧.

[٥] طاهر بن صالح الجزائري الدمشقي، توجيه النظر إلى أصول الأثر، تحقيق: عبد الفتاح أبو غدة، ط١ (حلب: مكتبة المطبوعات الإسلامية، ١٩٩٥)، ١/٢٣٣؛ محمد محمد أبو زهو؛ الحديث والمحدثون، ط٢ (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٣٧٨)، ٣٨٩.

[٦] محمود بن أحمد، بدر الدين العيني، عمدة القاري شرح صحيح البخاري، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت.)، ٦/١٨٦.

[٧] ياقوت الحموي، معجم البلدان، ط٢ (بيروت: دار صادر، بيروت، ١٩٩٥)، ٤/٥٣؛ عبد الله بن عبد العزيز البكري، معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، ط٣ (بيروت: عالم الكتب، ١٤٠٣)، ٣/٩٠٠؛ عبيد الله بن محمد عبد السلام المباركفوري، مرعاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، ط٣ (الهند: الجامعة السلفية بنارس، ١٩٨٤)، ٩/٥٥٠.

[٨] محمد بن مكرم، ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، ٢/٥٨٤.

وهي لغة: كمال قال ابن فارس (ت٣٩٥): الجيم والميم واللام أصلان، أحدهما تجمُّع وعِظَمُ الخلق، والآخر الحسنُ.[٩] واسم الجميل في أصل اللغة موضوع للصورة الحسية المدركة بالعين، ثم نقل لتوصف به المعاني التي تدرك بالبصائر لا الأبصار، فيقال: سيرة حسنة جميلة، وخلق جميل.[١٠]

ويعني «الجماليّ» في دراسات علم الجمال الظواهر الجميلة والقبيحة، وما يتفرّع عنهما من قيم إنسانية، إن في الحياة، أو في الفن، وقد درجت دراسات فنية على استعمال صيغة «جمالية» التي تجمع على جماليات، فقالوا: جمالية الفن العربي وجمالية الأسلوب وغير هذا، وهم يريدون الصفات الجميلة.[١١]

والجميل الحق المطلق هو الله سبحانه وتعالى فقط؛ لأنَّ كلَّ ما في الكون من جمال وكمال وبهاء وحسن فهو من أنوار ذاته وآثار صفاته.[١٢] بناء على هذا فإنَّ جماليات المدينة المنورة تعني: الملامح والصفات الحاصلة لها من تجليات أنوار ذاته وآثار صفاته التي حملتها الألفاظ النبوية التي يدركها العارفون أهل الإيمان، المبصرون لحقائق التجليات الإلهية النورانية على البلدان.

ومن هنا نرى أن هناك فرق بين الجمال والجماليات، فالجمال قيمة تُلحظ في الأشياء وتَبعث في النفس سروراً ورضى، لكنَّ الجمالية شيء آخر أكثر عمقاً، ويمكن الاستدلال عليها عبر مجموعة ملامح وصفات بعينها تصف شيئاً ما، فلكلِّ شيء جماليات وإن اختلفت في نسبتها، ولكنها موجودة، حتى القبح ذاته له جماليات، ومن جماليات القبح الإجادة في إظهاره كقبح وليس شيئاً آخر.[١٣]

---

[٩] أحمد بن فارس القزويني الرازي، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط١ (بيروت: دار الفكر، ١٩٧٩)، ٤٨١/١.

[١٠] محمد بن محمد الغزالي، المقصد الأسنى في شرح معاني أسماء الله الحسنى، تحقيق: بسام الجابي، ط١ (قبرص: الجفان والجابي، ١٩٨٧)، ١١٦.

[١١] أحمد ياسوف، جماليات المفردة القرآنية، ط٢ (دمشق، دار المكتبي، الطبعة: الثانية، ١٩٩٩)، ٢٠.

[١٢] الغزالي، المقصد الأسنى في شرح معاني أسماء الله الحسنى، ١١٦.

[١٣] ياسوف، جماليات المفردة القرآنية، ٢١.

وما نعنيه بهذا البحث إبراز الجماليات في مفردات وتراكيب الأحاديث النبوية التي تبين معالم المدينة المنورة، وما تحدثه في النفوس الطيبة من أثر إيجابي يتبعه سلوك رفيع يعطي للحياة طعماً متميزاً.

٢. الجميل وصف خاص للأزمنة والأمكنة والأشخاص

كلُّ جمال في الكون دالٌّ على إبداع الصانع وكمال عنايته بالمصنوع، ولله خواص في الأزمنة والأمكنة والأشخاص، فالزَّمن الجميل هو الذي يكتنفه الخير ويتجلى الله تعالى فيه على عباده بالرحمة والتوفيق والبركة والخير، والزمن القبيح هو الذي تكتنفه الشرور وتنزع منه الرحمة والبركة والخير. فعن عمران بن حصين رضي الله عنه أنَّ النبي صلى الله عليه وسلم قال: «خير النَّاس قرني، ثمَّ الذين يلونهم، ثمَّ الذين يلونهم، قال عمران: فلا أدري أذكر بعد قرنه قرنين أو ثلاثة، ثمَّ إنَّ بعدهم قوماً يشهدون ولا يستشهدون ويخونون ولا يؤتمنون، وينذرون ولا يوفون، ويظهر فيهم السِّمن».[١٤] وعن الزَّبير بن عدي (ت١٣١) أنه قال: «دخلنا على أنس بن مالك رضي الله عنه، فشكونا إليه ما نلقى من الحجَّاج، فقال: اصبروا، لا يأتي عليكم زمان إلا الذي بعده شرٌّ منه حتى تلقوا ربكم، سمعت هذا من نبيكم».[١٥]

والمكان الجميل هو الذي ضمَّ بين جنباته من الأوصاف والفضائل ما يجعله يشرف على غيره من الأمكنة ويتربع على سُدَّة الجمال، ولقد اصطفى الله تعالى بعض البلدان وخصها بأوصاف فاضلة، فمن ذلك بلاد الحجاز التي جعلها الله تعالى قبلة الأجساد والأرواح، ومهوى أفئدة عباده المؤمنين، ففي مكة المكرمة بيته الحرام، وفي المدينة المنورة رسوله محمد سيد الأنام.

---

[١٤] محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق: محمد زهير بن ناصر (جدة، دار طوق النجاة، ١٤٢٢/٢٠٠١)، "الشهادات"، ٢٦٥١؛ مسلم بن الحجاج النيسابوري، صحيح مسلم، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت.)، "فضائل الصحابة"، ٢٥٣٥؛ محمد بن سورة الترمذي، سنن الترمذي، تحقيق: بشار عواد معروف، ط١، (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٨)، "الفتن"، ٢٢٢٢؛ سليمان بن الأشعث، أبو داود السِّجِسْتاني، السنن، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد (بيروت: المكتبة العصرية، د.ت.)، "السنة"، ٤٦٥٧؛؛ أحمد بن شعيب النسائي، المجتبى، (حلب: مكتب المطبوعات الإسلامية، ١٤٠٦/ ١٩٨٦)، "الإيمان والنذور"، ٣٨٠٩.

[١٥] البخاري، "الفتن"، ٧٠٦٨؛ والترمذي، "الفتن" ٢٢٠٧.

والشخص الجميل هو الذي فاق الآخرين بصفات وهبية أو خصال كسبية، ولقد اصطفى الله من الخلق الأنبياء، واصطفى من الأنبياء الرسل، واصطفى من الرسل سيدنا محمداً صلى الله عليهم وسلم، وجعل شرط الإسلام وكمال الإيمان والترقي في مراتب الإحسان حبُّه وإتباعُه. فعن سعد بن هشام بن عامر في قول الله عزَّ وجلَّ: {وإنك لعلى خلق عظيم} [القلم: ٦٨/٤]، قال: «سألت عائشة رضي الله عنها، يا أم المؤمنين: أنبئيني عن خلق رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقالت: أتقرأ القرآن؟ فقلت: نعم، فقالت: إن خلق رسول الله صلى الله عليه وسلم القرآن».[١٦]

ولا بدَّ من أن نفرد أحاديث المدينة المنورة بالكلام؛ لأنها مقصد البحث وعنوانه، فهي مدينة الجمال، وجميلة البلدان، تجسَّد ذكرها في كلمات الحقِّ، فأصبحت مصدر الإشعاع الحضاري للعالم بأسره، فلها فضائل لا تعدُّ، وصفات لا تحدُّ، مذكورة في كتاب الله المبين، موصوفة بكلام سيِّد المرسلين.

٣. المشترك بين أمَّات القيم الجميلة وأثرها على المكان

إنَّ القيم التي تتقاسمها الإنسانية في معرفة صفات الجمال والكمال في الأشخاص والأمكنة والأزمان تتمثل في ثلاث، وهي «الحق، والخير، والجمال». وهي تدخل في مضامين الآيات القرآنية الآتية، قوله تعالى: {فذلكم الله ربكم الحق} [يونس: ٣٢/١٠]، وقوله تعالى: {إنَّه هو البَّر} [الطور: ٢٨/٥٢]، وقوله تعالى: {بديع السماوات والأرض} [الأنعام: ٦/ ١٠١]. فالإسلام دين الحق والخير والجمال؛ لأنَّه يوائم بين هذه القيم الثلاث، فهو حقٌّ كلُّه، وخير كلُّه، وجمالٌ كلُّه، لأنَّ المعبود الذي يدعونا إليه هو الحق، وهو فاعل الخير، والجميل الذي لا يضاهي جمالَه جمالٌ. والرَّسول الذي أرسله إلينا حقٌّ، وهو متصف بصفات الخير والحق والجمال، حتى قال عنه ربنا سبحانه: {وإنَّك لعلى خلق عظيم} [القلم: ٦٨/٤]. وبما أن هذه القيم الثلاث مجتمعة في

---

[١٦] محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري، المستدرك على الصحيحين، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٠)، ٣٨٤٢. قال الحاكم: صحيح على شرط الشيخين ولم يخرجاه ووافقه الذهبي.

الإله المعبود، وفي الرسول المبعوث، وفي الكتاب المنزل فهي مجتمع الفضائل ومنبع الجمال وغاية الكمال.[١٧]

وقد تجلت آثار الحق وصفاته في رسوله وكتابه الذي حلَّ في المدينة، فتزينت بالأنوار المادية والمعنوية على مدى الأزمان، ففيها الحق كلُّه، وفيها الخير كلُّه، وفيها الجمال كلُّه. ولبيان هذه الملامح الجمالية التي ضمتها بين جنباتها، يطيب لنا عرض الآثار النبوية الواردة في الصحيحين وإظهار ما فيها من صور الجمال وجماليات الصور.

٤. من الملامح الجمالية للمدينة المنورة، إنَّ الله تعالى سمَّاها طابة وطيبة

إنَّ الله تعالى لما اختار المدينة المنورة لتكون مهاجر نبيه صلى الله عليه وسلم ومركز انطلاق دعوته للعالمين، غيَّر اسمها لتكون طيبة وطابة، ففي صحيح مسلم عن جابر بن سمره قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: «إنَّ الله تعالى سمَّى المدينة طابة»[١٨]، وفي الصحيحين عن زيد بن ثابت، قال النبي صلى الله عليه وسلم «إنها طيبة...» [١٩]، وله من حديث فاطمة بنت قيس في خبر الجسَّاسة قوله: «هذه طيبة، هذه طيبة، هذه طيبة»[٢٠]. وفي الصحيحين عن أبي هريرة: «أمرت بقرية تأكل القرى يقولون يثرب وهي المدينة...».[٢١] وفي هذا الوصف النبوي ملامح جمالية.

الملمح الأول: قوله: «إن الله سمَّى المدينة طابة»، إنَّ تغير الاسم دالٌ على العناية بالمسمَّى، وفي ذلك جمالية اللفظ والمعنى والصورة، فمن حيث اللفظ أنَّ هذا اللفظ من اختيار الحق الذي خص به المدينة ولا مدخل للخلق فيه، ومن حيث المعنى أن لفظ «طابة وطيبة» من الألفاظ

---

١٧ مجموعة من الباحثين، مجلة البيان – الأعداد (١ – ٢٣٨)، المنتدى الإسلامي، تاريخ إضافته: ٢٥ / ٠٤ / ٢٠١٣.

١٨ مسلم، "الحج" ١٣٨٥.

١٩ البخاري "المغازي"، ٤٠٥٠، «فضائل المدينة»، ١٨٨٤، «تفسير سورة النساء»، ٤٥٨٩؛ مسلم، «المنافقين»، ٢٧٧٦.

٢٠ مسلم، "الفتن"، ٢٩٤٢

٢١ البخاري، "فضائل المدينة"، ١٨٧١، ومسلم، "الحج"، ١٣٨٢.

اللطيفة التي لها تأثير معنوي في النفس المؤمنة، وهو من الألفاظ التي تحدث فرحاً وسروراً عند سماعها أو التلفظ بها، ومن حيث المكان فإنها إذا أطلقت على مكان رسمت صورة جميلة في عين الناظر المتدبر. وهذا الاسم سماها الله به في اللوح المحفوظ أو أمر نبيه أن يسميها به ردًّا على المنافقين في تسميتها بيثرب إيماء إلى تثريبهم في الرجوع إليها.[٢٢] وكان صلى الله عليه وسلم يحب الاسم الحسن ويكره الاسم القبيح، وكثيراً ما غير النبي صلى الله عليه وسلم بعض الأسماء التي لا تؤدي إلى المعاني الجميلة، ومن ذلك ميمونة بنت الحارث كان اسمها برَّة، فسمَّاها رسول الله صلى الله عليه وسلم ميمونة.

الملمح الثاني: كثرة أسماء المدينة دالَّة على أهميتها وعلو رتبتها، فقد بلغت أسماؤها نحواً من مئة اسم منها ما ورد بالنص، ومنها ما ورد اشتقاقاً من قبل العلماء.[٢٣]ومن الجماليات اللغوية المقررة، أن كثرة الأسماء تدل على شرف المسمَّى، أو كماله في أمر من الأمور، أما ترى أن كثرة أسماء الأسد دلت على كمال قوته، وكثرة أسماء يوم القيامة دلت على كمال شدته، وكثرة أسماء الداهية دلت على شدة نكايته، وكذلك كثرة أسماء الله تعالى دلت على كمال جلال عظمته، وكثرتها أسماء النبي صلى الله عليه وسلم دلت على علوه رتبته وسمو درجته، وكذلك كثرة أسماء القرآن دلت على شرفه وفضيلته[٢٤].

الملمح الثالث: قوله: «إنها طيبة»، لفظ وجيز، كثيف المبنى كثير المعنى، فالجمال في الإشارة باهر، وتقريره في نفوس عند أهل الذوق ظاهر، فقد حلَّت المعاني الجميلة في ربوع المدينة بكلمته صلى الله عليه وسلم «إنها طيبة»، وقوله: «وهي المدينة»، وقد رسم الخطاب النبوي صورة حيَّة وبناء جميلاً، وأسماؤها التي ذكرت دالة على الحركة المؤثرة لها في العالم غاية التأثير فهي طيبة مطيبة. فالإشارة النبوية دالة على الربط بين جمال المدينة وجمال ساكنها، وجمال الدعوة التي انطلقت منها إلى جميع بقاع العالم.

---

[٢٢] علي القاري، مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، ط١ (بيروت: دار الفكر، ٢٠٠٢)، ١٨٨٠/٥.

[٢٣] محمد بن يوسف الصالحي الشامي، سبل الهدى والرشاد في سيرة خير العباد، تحقيق: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٣)، ٢٩٠/٣.

[٢٤] محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز، تحقيق: محمد علي النجار (القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٩٦)، ٨٨/١.

الملمح الرابع: قوله: «هذه طيبة هذه طيبة هذه طيبة»، تكرار اللفظ ملمح جميل، فمن أغراض التكرار كأسلوب بلاغي الإشادة في المدح، وإعلاء مقام الممدوح وتأكيد مكانته.

من كلِّ ما تقدَّم، فإنَّ هذا التغيير في التسمية يتبعه تغيير في نفوس المسلمين من حيث التعلُّق والتحقُّق والتخلُّق بهذه الأسماء الجميلة التي ذكرت تكريماً للمكان وأهله.

٥. من الملامح الجمالية للمدينة، أنَّ الله تعالى صححها من الأدواء

كانت المدينة قبل هجرة النبي صلى الله عليه وسلم من أكثر البلاد أوبئة، فلمَّا هاجر إليها النبي صلى الله عليه وسلم طهَّرها الله عزَّ وجلَّ من الوباء وصححها من الأدواء استجابة لدعوة نبيه صلى الله عليه وسلم، وبارك لأهلها في ثمارهم وأقواتهم، ووضع البركة في مكاييلهم بحيث يكفي فيها من الطعام ما لا يكفي في غيرها استجابة لدعوة نبيه صلى الله عليه وسلم، ولقد طلب الله تعالى من إبراهيم عليه السلام أن يطهر بيته للطائفين والعاكفين والركع السجود، وطلب محمد صلى الله عليه وسلم من ربِّه أن يجعل المدينة صحيحة للأنصار والمهاجرين، والبون شاسع بين الطلبين والموقفين، ففي الصحيحين عن عائشة أنها قالت: «لما قدم رسول الله صلى الله عليه وسلم المدينة وُعك أبو بكر، فكان أبو بكر إذا أخذته الحمَّى يقول: كلُّ امرئ مصبَّحٌ في أهله...والموت أدنى من شِراك نعله، وكان بلال إذا أقلع عنه الحمَّى يرفع عقيرتَه يقول: ألا ليت شعري هل أبيتنَّ ليلةً...بوادٍ وحولي إذخِرٌ وجليلُ...وهل أرِدَن يوماً مياهَ مجنَّة... وهل يبدُون لي شامةٌ وطَفيلُ، قال: اللهم العن شيبة بن ربيعة، وعتبة بن ربيعة، وأمية بن خلف، كما أخرجونا من أرضنا إلى أرض الوباء، ثم قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : اللهم، حبِّب إلينا المدينة كحبِّنا مكةَ أو أشدَّ، اللهم، بارك لنا في صاعنا وفي مدِّنا وصحِّحها لنا، وانقل حمَّاها إلى الجُحفة، قالت: وقدمنا المدينة وهي أرض وباءٍ، قالت: فكان بُطحان يجري نجلاً، تعني ماء آجناً».[٢٥] وفي هذه الوصف النبوي ملامح جمالية.

الملمح الأول: قبول دعوة النبي صلى الله عليه وسلم بأن غيَّر الله حالَ المدينة إلى أحسن حال من الناحية المعيشية والصحية، فصححها وحقق لنبيه صلى الله عليه وسلم ما سأل، فأصبحت المدينة طيبةَ الهواء، طيبةَ التربة، طيبةَ المباني والمعاني.

---

٢٥ البخاري، "فضائل المدينة"، ١٨٨٩؛ ومسلم، "الحج"، ١٣٧٦.

الملمح الثاني: قوله: «اللهمَّ حبِّب إلينا المدينة»، هذه من الألفاظ الإنشائية الطلبية يكتنفها الدعاء الذي يربط النفس بالأرض، فيتعلق بها القلب فيأنس ولا يستوحش، وهذا حال كل مهاجر عن وطنه، فأجيبت دعوته صلى الله عليه وسلم، فتعلقت قلوبهم بها، قال صلى الله عليه وسلم: «الناس دثار، والأنصار شعار، الأنصار كرشي وعيبتي، ولولا الهجرة لكنت امرأ من الأنصار»[٢٦].

وهكذا قلبت الموازين في نفوس المسلمين من الأنصار والمهاجرين ومن تبعهم إلى يوم الدين، فانقلب الوباء صحة، وأصبح الحزن فرحاً، وأضحى البغض حبًّا، وأمسى البعد قرباً، وغدا القليل كثيراً مباركاً فيه.

٦. من الملامح الجمالية للمدينة، إنَّ الله تعالى جعلها حرماً آمناً

لما اختار الله تعالى مكة المكرمة قبلة للمسلمين جعلها حرماً آمناً على لسان نبيه إبراهيم عليه السلام، وبعث فيها محمداً استجابة لدعوة أبيه إبراهيم، ثم كانت المدينة مهاجره وموطنه، فجعلها الله حرماً آمناً تكرمة له ولأمته، ففي الصحيحين، قال صلى الله عليه وسلم: «اللهم، إني أحرِّم ما بين جبليها، مثل ما حرَّم إبراهيم مكة».[٢٧] وقال صلى الله عليه وسلم: «المدينة حرم من كذا إلى كذا، لا يقطع شجرها، ولا يحدث فيها حدث، من أحدث حدثاً فعليه لعنة الله والملائكة والناس أجمعين»، وفي رواية: «المدينة حرم ما بين عائر إلى كذا من أحدث فيها حدثاً أو آوى محدثاً فعليه لعنة الله والملائكة والناس أجمعين، لا يُقبل منه صرفٌ ولا عدلٌ». [٢٨] وفي رواية: «المدينة حرم ما بين عَير إلى ثور» وفي رواية: «حرم رسول الله صلى الله عليه وسلم ما بين لابتي المدينة»[٢٩]، وفي رواية: «ما بين لابتيها حرام».[٣٠] وعن سهل بن حنيف رضي الله عنه قال: أهوى النبي صلى

---

٢٦ عبد الله بن محمد، أبو بكر بن أبي شيبة العبسي، المصنف في الأحاديث والآثار، تحقيق: كمال يوسف الحوت، ط١ (السعودية، مكتبة الرشد، ١٤٠٩)، ٣٢٣٦١.

٢٧ البخاري، ''فضائل المدينة''، ٥٤٢٥، ''الاعتصام''، ٦٣٦٣، ومسلم، ''الحج''، ١٣٦٥، و١٣٦٦، و١٣٦٧.

٢٨ البخاري ''فضائل المدينة''، ١٨٧٠، ''الاعتصام''، ٣١٧٩، ومسلم، ''الحج''، ١٣٦٥، و١٣٦٦، و١٣٦٧.

٢٩ البخاري، ''فضائل المدينة''، ١٨٦٩، ''الجهاد''، ٤١٩٤؛ ومسلم، ''الحج''، ١٣٧٠.

٣٠ البخاري، ''الحج''، ١٨٧٣، ومسلم، ''الحج''، ١٣٧٢.

الله عليه وسلم بيده إلى المدينة وقال: «إنها حرم آمن».[٣١] وفي هذا الوصف النبوي للمدينة ملامح جمالية.

الملمح الأول: لطيفة حديثية: قوله: «المدينة حرَّم من كذا إلى كذا»، قال النووي: (ت٦٧٦): «قال القاضي عياض: ذهب قوم أنه ليس بالمدينة عَير ولا ثَور، وإنما ثور بمكة، وقال بعضهم جبل بناحية المدينة، وأكثر الرواة في كتاب البخاري ذكروا عَيراً، وأمَّا ثور فمنهم من كنى عنه بكذا، ومنهم من ترك مكانه بياضاً؛ لأنهم اعتقدوا ذكر ثور هنا خطأ، وأن الصحيح «من عير إلى أحد»، وفي رواية أنس: «اللهم، إني أحرم ما بين جبليها»، وفي رواية:» ما بين لابتيها»، فما بين لابتيها بيان لحدِّ حرمها من جهتي المشرق والمغرب وما بين جبليها بيان لحدِّه من جهة الجنوب والشمال، والله أعلم.[٣٢]، وقال البدر العيني (ت ٨٥٥): «قال عياض: لا معنى لإنكار عَير بالمدينة، فإنه معروف، وهو جبل بقرب المدينة، وقال المحب الطبري: أخبرني الثقة العالم أبو محمد عبد السلام البصري أنَّ حذاءَ أُحُد عن يساره جانحاً إلى ورائه جبل صغير يقال له ثور، فعلمنا أن ذكر ثور في الحديث صحيح، وأن عدم علم أكابر العلماء به لعدم شهرته وعدم بحثهم عنه».[٣٣]

الملمح الثاني: قوله: «المدينة حرم...» فيه معانٍ جمالية أخلاقية تشريعاً وتهذيباً ما يجعلها مشرفة مكرمة موقرة في نفوس المسلمين حسًّا ومعنى، وهو تشبيه بليغ، وضع من خلاله الخطاب النبوي سياجاً عظيماً للمدينة حبس عنها شرور النفوس أن تظهر لما يترتب عليه من اللعن والطرد من رحمة الله تعالى، فللحرم قواعد يجب أن تحترم، فلا يقطع نباتها الطبيعي ولا يختلى خلاها ولا ينفر صيدها ولا تلتقط لقطتها، ومن ابتدع فيها بدعة أو ارتكب كبيرة أو أعان على بدعة أو معصية لا يقبل الله منه فرضاً ولا نافلة.

الملمح الثالث: قوله: «المدينة حرم»، و»ما بين لابتيها حرام»، جملة اسمية تفيد الثبوت في علم المعاني لا تتغير ولا تتبدل، وهي من أجمل الصور البيانية الدالة على كثافة المباني وكثرة

---

[٣١] مسلم، "الحج"، ١٣٧٥.

[٣٢] النووي، شرح مسلم، ١٤٣/٩.

[٣٣] العيني، عمدة القاري، ١١٨/١٠.

المعاني، فحذف أداة التشبيه ووجه الشبه في التصوير يزيد من جمالية الصورة البليغة المظهرة للاحترام والتقديس والتقدير والتكريم في ظاهر الحس وباطن الشعور النفسي والوجداني لدى المسلمين.

الملمح الرابع: قوله: لا يقطع شجرها...»، تفصيل بعد إجمال وتكثيف، فهذه المفردات الجميلة تحلل لنا النص المكثف وتظهر لنا إيضاح جزئياته الدالة على عظمة كل جزئية في التشريع وما أولاها الله تعالى ورسوله صلى الله عليه وسلم من اهتمام، وما لها من أثر في نفوس المسلمين الذين تربطهم بها علاقة إيمانية قوية لا يدرك معانيها إلا هم.

الملمح الخامس: قوله: «من أحدث فيها...فعليه لعنة الله...» جملة شرطية دالة على القوة والشدة في التحذير، وهي سنَّة شرطية إلهية لا تتخلف ولا تتبدل، وأن من يقع منه الإحداث وإيواء المحدثين يقع عليه الجزاء، وتهلكه العقوبة. وهذه الصورة التي تخللها التعميم بالشرط غاية في الخطورة.

الملمح السادس: من عناصر الجمال الأدبي في هذه الصورة السطح والعمق، فالسطح أن هذه المفردات تفهما العامة دون غموض ولا ارتباك ذهني، والعمق أن لها دلالات دقيقة تفهمها الخاصة.

ومن كلِّ ما تقدم، فإنَّ هذه الأوصاف الشرعية أعطت المكان قيمة خاصة في نفوس المسلمين من حيث التوقير والاحترام تعلقاً وتخلقاً وتحققاً.

٧. من الملامح الجمالية للمدينة، التفاعل والانفعال بينها وبين أهلها

من عناصر الجمال الأدبي البراعة في إبراز الأحاسيس التي تتجلى في الجمادات، وهذا الملمح الديني الجميل الذي يظهر في كلمات النبي صلى الله عليه وسلم يقابله حبُّ النبي صلى الله عليه وسلم، وهو في غاية المقابلة المعنوية والحسية، ففي الصحيحين عن أنس أنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم «إن أُحُداً جبل يحبنا ونحبه».[٣٤] وفي هذا الوصف النبوي للمدينة ملامح جمالية.

---

٣٤ البخاري، ''الجهاد''، ٢٨٨٩، ''المغازي''، ٤٠٨٣، ''الأطعمة''، ٥٤٢٥؛ ومسلم، ''الحج''، ١٣٩٣.

الملمح الأول: قوله: «جبل يحبنا...»، ملمح جمالي، فمن عناصر الجمال الأدبي نقل الأسماء والصفات من مواضعها الطبيعية وإضفائها على غيرها، فنقل الحبِّ وهو اسمٌ وصفةٌ تضاف إلى الإنسان ليحلَّ في الجبل الذي هو من الجمادات على سبيل التكريم الإلهي وإظهار القدرة.

الملمح الثاني: في البيان النبوي من الحذف والإيجاز ما يستدعي التوازن والتناظر والتكامل بين أجزائه، وما يعتريه من السطح والعمق، وما يتركه من الأثر في نفوس الناس فضلاً عن العلماء، فالناس فهموا من ظاهر الألفاظ صورة الجبل الذي دخلته الحياة الخاصة بالجمادات في ظل القدرة الإلهية الظاهرة والعناية الربانية الباطنة، فجعلت منه متأثرًا ومؤثراً، فما ظهرت أوصافه إلا بمرآة الحق وعلى لسان سيد الخلق، فعلِمنا أنه وقع في العشق وأصبح يحِبُّ ويحَبُّ، ويالها من روعة في الخلق، وأما الصورة العميقة التي ذهب إليها أهل اللغة فذهب قوم إلى أن هذا الحبَّ من باب المجاز، وأنَّ المحبَّ هم أهل جبل أُحُد على سبيل العلاقة المحلية، على حدِّ قوله تعالى: {واسأل القرية التي كنا فيها والعير} [يوسف: ١٢/٨٢]، ويريد بذلك أهلهَا، وذهب قوم منهم على أنَّ حمل الكلام على عمومه وحقيقته أولى من حمله على المجاز وتخصيصه من غير دليل، وقد ثبت أن رسول الله صلى الله عليه وسلم ارتجَّ حراء تحته، فقال: أثبت، فإنه ليس عليك إلا نبي أو...فسكن»، وأخبره اللحم المسموم أنه مسموم، فلم ينكَرُ حبُّ الجبل.[٣٥] وكما يسبِّح كلُّ شيء حقيقة، ولكن لا يفهم ذلك الناس، وغير نكير أن يضع الله محبةَ رسوله في الجماد وفيما لا يعَقل، كما وضع الله خشيته في الحجارة، فأخبر في محكم كتابه بأنَّ منها ما يهبط من خشية الله، وكما وضع في الجذع محبَّة النبي صلى الله عليه وسلم حتى حنَّ إليه حنين الناقة لولدها، فنزل النبي صلى الله عليه وسلم فاحتضنه فسكن».[٣٦] قال النووي: «الصحيح المختار أنَّ أُحداً يحبُّ حقيقة، جعل الله فيه تمييزاً يحبِّبه كما حنَّ الجذع اليابس وكما سبَّح الحصى إلى غير ذلك».[٣٧]

---

[٣٥] علي بن خلف بن بطال، شرح صحيح البخاري لابن بطال، تحقيق: أبو تميم ياسر بن إبراهيم، ط٢ (السعودية: مكتبة الرشد، ٢٠٠٣)، ٥٢٨/٣.

[٣٦] يوسف بن عبد الله بن عبد البر النمري، التمهيد لما في الموطأ من المعاني والأسانيد، تحقيق: مصطفى بن أحمد العلوي، ط١ (المغرب: وزارة عموم الأوقاف والشؤون الإسلامية، ١٣٨٧)، ٢٣١/٢٢؛ أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، ط١ (بيروت: دار المعرفة، ١٣٧٩)، ٨٧/٦.

[٣٧] عبد الرحمن السيوطي، الديباج على صحيح مسلم بن الحجاج، تحقيق: أبو اسحق الحويني، ط١ (السعودية: دار ابن عفان، ١٩٩٦)، ٤٠٨/٣.

٨. من الملامح الجمالية للمدينة، أن الله تعالى زين مسجدها بالرِّياض وضاعف فيه الأعمال

ضاعف الله تعالى في المسجد النبوي الأعمال، وجعل ما بين بيته ومنبره من روضات الجنات، فهي بقعة مباركة ومحلاً لنزول الرحمات وسبباً موصلاً إلى السعادات، به تعلقت قلوب المسلمين، وإليه شُدَّت الرِّحال، ففي الصحيحين عن عبد الله بن زيد رضي الله عنه أنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «ما بين بيتي ومنبري روضة من رياض الجنة»، ولهما من رواية أبي هريرة: «ما بين بيتي ومنبري روضة من رياض الجنة ومنبري على حوضي».[٣٨] وفي الصحيحين عن أبي هريرة وابن عمر أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: «صلاة في مسجدي هذا أفضل من ألف صلاة فيما سواه من المساجد إلا المسجد الحرام».[٣٩] وفي هذا الوصف النبوي للمدينة ملامح جمالية.

الملمح الأول: أشار النبي صلى الله عليه وسلم بقوله: «ما بين بيتي ومنبري...»، إلى مكان عظيم مشرَّف، ففي كلامه تكثيف وتشريف، فالتشريف بمشاركة الأرض السماء، والتكثيف بمضاعفة الأعمال في العطاء، ولم يكن هذا لمدينة سواها، ولم تكن لأحد سواه من النبيين والمرسلين، فبين بيته ومنبره رياض عانقتها الجنان، فذهب قوم إلى أن هذه البقعة ترفع على الحقيقة فيجعلها الله جزء من روضات الجنان، وذهب آخرون إلى أن هذا الخبر على المجاز، فلما كان جلوسه فيها بين الناس يعلمهم القرآن والإيمان والدين شُبِّه ذلك الموضع بالروضة، وأن العبادة فيه تؤدي إلى الجنة، وذلك لكرم ما يُجتنى فيها من الخير والبِّر، كما قال صلى الله عليه وسلم: «الجنة تحت ظلال السيوف»، ويعني، أنه عمل يوصل به إلى ذلك.[٤٠]

الملمح الثاني: قوله: «ما بين بيتي ومنبري روضة» حذف أداة التشبيه ووجه الشبه في البيان النبوي يدل على كمال الاتصال والتطابق التام بين المشبه والمشبه به، ويزيد في بلاغة الوصف لهذه

---

[٣٨] البخاري، ''التطوع''، ٦٥٨٨، ومسلم، ''الحج''، ١٣٩٠، ١٣٩١.

[٣٩] رواه البخاري، ''التطوع''، ١١٩٠؛ ومسلم، ''الحج''، ١٣٩٤

[٤٠] يوسف بن عبد الله بن عبد البر النمري، الاستذكار، تحقيق: سالم محمد عطا، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠)، ٤٦٣/٢.

الصورة الجميلة التي رسمها الخطاب النبوي، فيتسابق إليها الناس طلباً لما فيه من آثار الأنوار النبوية والتجليات الإلهية.

الملمح الثالث: قوله «ومنبري على حوضي»، صورة جميلة ووصف يذهب بالأذهان مذاهب متعددة في العمق الدلالي، فذهب قوم إلى أن المراد منه منبره بعينه الذي كان في الدنيا، وهو الأظهر، وقيل: إن له هناك منبراً على حوضه، وقيل: معناه أنَّ قصدَ منبره والحضورَ عنده لملازمة الأعمال الصالحة يورد صاحبه الحوض ويقتضي شربه منه. وهو الحوض المورود المسمَّى بالكوثر.[٤١]

الملمح الرابع: في هذا البيان النبوي إشارة إلى الترغيب في سكن المدينة للتعرض لنزول الرحمة وحصول السعادة بما يحصل من ملازمة حلق الذكر في الروضة الشريفة لاسيما في عهده صلى الله عليه وسلم، قال ابن أبي جمرة: «فيكون الموضع المذكور روضة من رياض الجنة الآن ويعود روضة في الجنة كما كان، وللعامل فيها روضة في الجنة».[٤٢]

الملمح الخامس: قوله «صلاة في مسجدي هذا ...». أشار في هذا البيان بأن هذا المسجد منسوب إليه بقوله «مسجدي»، وهي إضافة تشريف، وأن المساجد يجوز إضافتها إلى من بناها وعمرها، وإن كانت في الأصل مبنية لمقصد العبادة، لكنها من الأمور التي يقع فيها التوقيف.[٤٣] وينبغي أن يحرص المصلي على الصلاة في الموضع الذي كان في زمانه صلى الله عليه وسلم دون ما زيد فيه بعده؛ لأنَّ التضعيف إنما ورد في مسجده، وقد أكده بقوله صلى الله عليه وسلم «هذا» بخلاف مسجد مكة، فإنه يشمل جميع مكة، بل صحَّ عنه يعم الحرم.[٤٤]

من كلِّ ما تقدم فإن مضاعفة الأعمال شيء يحرك النفوس إلى التعلق، والترغيب في ذلك للتخلق والتحقق.

---

[٤١] يحيى بن شرف النووي، المنهاج شرح صحيح مسلم بن الحجاج، ط٢ (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٣٩٢)، ٩/١٦٢؛ ابن حجر العسقلاني، فتح الباري، ٤/١٠٠.

[٤٢] حمزة محمد قاسم، منار القاري شرح مختصر صحيح البخاري، تحقيق: بشير محمد عيون، (السعودية، مكتبة المؤيد، ١٩٩٠)، ٢/٣٤٩.

[٤٣] عبد الرحمن بن رجب الحنبلي، فتح الباري شرح صحيح البخاري، تحقيق: محمود عبد المقصود، ط١ (المدينة المنورة، مكتبة الغرباء الأثرية، ١٩٩٦)، ٣/١٥٣.

[٤٤] ابن حجر، فتح الباري، ٣/٦٦.

٩. من الملامح الجمالية للمدينة، أن الله تعالى جعل ترابها شفاء وعجوتها ترياقاً

من الملامح الجميلة التي أشار اليها البيان النبوي أنَّ تربة المدينة مقرونة باسم الله وبريق رسول الله صلى الله عليه وسلم شفاء للأمراض الجلدية، وهذا الوصف الجميل ليس لتربة غيرها، فقد تفرَّدت به المدينة. ففي الصحيحين عن عائشة رضي الله عنها أن النبي صلى الله عليه وسلم كان يقول للمريض: «بسم الله، تربة أرضنا، بريقة بعضنا، يشفى سقيمنا، بإذن ربنا».[٤٥] وفي هذا الوصف النبوي للمدينة ملامح جمالية.

الملمح الأول: صورة التداوي التي رسمتها الألفاظ الشريفة النبوية تبين لنا كيف أخذ النبي صلى الله عليه وسلم من ريقه لتلتصق به حبات التراب من أرض المدينة ثم يمسح الموضع العليل، وهو يقول: «تربة أرضنا»، وهذا من باب التبرك بأسماء الله تعالى وآثار رسوله صلى الله عليه وسلم، أما وضع الإصبع بالأرض فلعله لخاصية في ذلك أو لحكمة إخفاء آثار القدرة بمباشرة الأسباب المعتادة.[٤٦]

الملمح الثاني: قوله: «أرضنا»، قيل: عموم الأرض، وقيل أرض المدينة خاصة لبركتها، و»بعضنا» هو رسول الله صلى الله عليه وسلم لشرف ريقه، فيكون ذلك مخصوصاً، قال ابن القيم: «ولا ريب أن من التربة ما يكون فيه خاصية ينتفع بخاصيته من أدواء كثيرة، وإن كان هذا في هذه التربات، فما الظن بأطيب تربة على وجه الأرض وأبركها، وقد خالطت ريق رسول الله صلى الله عليه وسلم واقترنت باسم ربه وتفويض الأمر إليه».[٤٧] والاستشفاء بتراب بلد الإنسان معروف عند العرب، وكانت العرب إذا سافرت حملت معها من تربة بلدها تستشفي به عند مرض يعرض.[٤٨]

---

٤٥ البخاري، ''الطب''، ٥٧٤٥؛ ومسلم، ''السلام''، ٢١٩٤.

٤٦ ابن حجر العسقلاني، فتح الباري، ٢٠٨/١٠.

٤٧ حمزة محمد قاسم، منار القاري، ٢٣٠/٥.

٤٨ عبد الرحمن الجوزي، كشف المشكل من حديث الصحيحين، تحقيق: علي حسين البواب (السعودية: دار الوطن، د.ت.) ٣٦٩/٤).

الملمح الثالث: قوله «تربة أرضنا بريقة بعضنا...» إضافة تدل على الاختصاص، وأن تلك التربة والريقة كل واحد منهما يختص بمكان شريف، بل بذي نفس شريفة قدسية طاهرة عن الأوزار صلى الله عليه وسلم. [٤٩] وفيها كناية على أنها علاج للأمراض وسبب للشفاء، حذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه وهو الشفاء على سبيل الاستعارة المكنية التبعية.

وأما ثمرة المدينة، فقد بين النبي صلى الله عليه وسلم أن في تمرة العجوة التي تنبت في أعالي المدينة شفاء، خاصة أذا تناولها الإنسان على الريق معتقداً نفعها مصدقاً بما جاء به النبي صلى الله عليه وسلم من الوحي، ففي الصحيحين عن سعد بن أبي وقاص، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «من تصبح بسبعة تمرات عجوة لم يضره ذلك اليوم سم ولا سحر».[٥٠]، وفي رواية لمسلم، عن عائشة قال صلى الله عليه وسلم: «إن في عجوة العالية شفاء، وإنها ترياق أول البكرة».[٥١]

الملمح الرابع: قوله: «أول البكرة» بمعنى الرواية الأخرى «من تصبح»، والعالية ما كان من الحوائط من جهة المدينة العليا مما يلي نجد أو السافلة. والعجوة نوع جيد من تمر المدينة، وقيدت التمرات بالعجوة؛ لأن السر فيها أنها من غرس النبي صلى الله عليه وسلم، وفي رواية «العجوة من الجنة وهي شفاء من السم»[٥٢]، قال الخطابي: «كون العجوة تنفع من السم والسحر إنما هو ببركة دعوة النبي صلى الله عليه وسلم لتمر المدينة، لا لخاصية في التمر»، وقال المازري: «هذا مما لا يعقل معناه في طريقة علم الطب، ولعل ذلك كان لأهل زمنه صلى الله عليه وسلم خاصة أول أكثرهم». قال النووي: «عدد السبعة من الأمور التي علمها الشارع، ولا نعلم نحن حكمتها، فيجب الإيمان بها واعتقاد فضلها والحكمة فيها، وهذا كأعداد الصلوات ونصب الزكاة وغيرها، فهذا هو الصواب في هذا الحديث، وأما ما ذكره المازري والقاضي عياض فيه، فكلام باطل، فلا تلتفت إليه ولا تعرج عليه». [٥٣]

---

[٤٩] القاري، مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، ١١٢٥/٢.

[٥٠] البخاري، ''الطب''، ٥٧٦٨، ٥٧٦٩، و»الأطعمة»، ٥٤٤٥، ومسلم، «الأشربة»، ٢٠٤٧.

[٥١] مسلم، ''الأشربة''، ٢٠٤٨.

[٥٢] الترمذي، ''الطب''، رقم ٢٠٦٨، ٢٠٦٩، ٢٠٧٠، وهو حديث صحيح.

[٥٣] النووي، المنهاج شرح صحيح مسلم بن الحجاج، ١٤/٣.

قال ابن القيم: «ونفع هذا العدد من هذا التمر من هذا البلد من هذه البقعة بعينها من السم والسحر بحيث يمنع إصابته من الخواص التي لو قالها أبقراط وجالينوس وغيرهما من الأطباء لتلقاها عنهم الأطباء بالقبول والإذعان والانقياد، مع أن القائل إنما معه الحدس والتخمين والظن، فمن كلامه كله يقين وقطع أولى أن تتلقى أقواله بالقبول والتسليم...وقال في موضع آخر، ولكن من شروط انتفاع العليل بالدواء قبوله واعتقاده النفع فيه، فتقبله الطبيعة فتستعين به على دفع العلة، حتى إن كثيراً من العلاجات تنفع بالاعتقاد وحسن القبول وكمال التلقي».[٥٤]

١٠. من الملامح الجمالية للمدينة، أن الله تعالى جعلها منطلق الإيمان وملاذه

إن الإسلام الذي جعله الله تعالى ديناً خاتماً جعل الله مبتداه المدينة المنورة ومنتهاه إليها؛ لأنها وطنه الذي ظهر وقوي بها، ففي الصحيحين عن أبي هريرة، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «إن الإيمان ليأرز إلى المدينة كما تأرز الحيَّة إلى جُحرها». [٥٥] وفي رواية لمسلم عن ابن عمر قال صلى الله عليه وسلم: «إن الإسلام بدأ غريباً وسيعود غريباً كما بدأ، وهو يأرز بين المسجدين، كما تأرز الحية في جحرها».[٥٦] وفي هذا الوصف النبوي للمدينة ملامح جمالية.

الملمح الأول: في البيان النبوي إخبار النبي صلى الله عليه وسلم عن أحوال آخر الزمان، وهذا من الإعجاز النبوي في الإخبار عن الأمور المستقبلية، فيصوِّر لنا الإيمان في حالة امتداده وتوسعه وحالة انقباضه وتقلُّصه بحالة الحيَّة التي تسيح في الأرض فإذا هُوجمت وخافت على نفسها رجعت إلى جُحرها. وهذا من باب المجاز المرسل فالإيمان لا يأرز بل الذي يأرز أهله، فكلما شعروا بالخوف على دينهم وأحسوا بالخطر على إسلامهم لجأوا إلى المدينة، وآووا إليها كما تأوي الحية عندما تحس بالخطر إلى جحرها لتأمن فيه على نفسها.

---

[٥٤] محمد بن أبي بكر، ابن قيم الجوزية، زاد المعاد في هدي خير العباد، اط٢٧ (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٤)، ٩٢/٤؛ حمزة محمد قاسم، منار القاري، ١٥٢/٥.

[٥٥] البخاري، ''فضائل المدينة''، ١٨٧٦، ومسلم ''الإيمان''، ١٤٧.

[٥٦] مسلم، ''الإيمان''، ١٤٦.

الملمح الثاني: هذا المشهد الذي صوره البيان النبوي يضعك أمام حالة يكتنفها الخوف في زمن يشتد فيه الخطب وتصبح السلامة فيه مطلباً، وفي ذلك دليل على أن المدينة قلعة الإيمان وحصنه الحصين الذي يأوي إليه المسلمون عند اشتداد الفتن حفاظاً على دينهم، وفيه دليل على وجوب الهجرة على من خاف الفتنة على دينه.[٥٧] من جانب آخر تشعر أنك أمام تشبيه تمثيلي، فأنت أمام صورتين مكتملتي الأركان ووجه الشبه صورة منتزعة من علاقة المشبه والمشبه به، وهذا إخبار عن آخر الزمان حين يقل الإسلام، وقيل: هذا في زمن النبي صلى الله عليه وسلم لاجتماع الصحابة في ذلك الزمان فيها، أو المراد بالمدينة جميع الشام، فإنها من الشام، خُصَّت بالذكر لشرفها، وقيل المراد المدينة وجوانبها وحواليها ليشمل مكة فيوافق رواية الحجاز وهذا أظهر.[٥٨]

قال الطيبي: «شبه الإيمان وفرار الناس من آفات المخالفين واتجاههم إلى المدينة بانضمام الحيَّة وانقباضها في جحرها، والظاهر أنه إخبار عن زمان خروج الدجال، وحمله عياض والقرطبي والنووي وابن حجر على جميع الأزمنة، والأول وأظهر.[٥٩]

١١. من الملامح الجمالية للمدينة، أن الله تعالى خصها بالتطهير والتنوير

يقرر البيان النبوي أن المدينة أعطيت من الأوصاف الجمالية ما يجعلها تحسُّ وتتحرك تبعاً لهذا الإحساس بالنفي والإثبات، فهي أمٌّ لكل من يأوي إليها، فإذا صدر منه العقوق لفظته وأخرجته من حرمها في الوقت الذي يظهر الوصف الجمالي لأبنائها البارّين، ففي الصحيحين عن جابر بن عبد الله أنَّ أعرابياً بايع رسول الله صلى الله عليه وسلم، فأصاب الأعرابي وعكُ المدينة، فأتى رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: يا محمد، أقلني بيعتي، فأبى رسول الله صلى الله عليه وسلم، ثم جاءه فقال: أقلني بيعتي، فأبى، ثم جاءه فقال: أقلني بيعتي، فأبى، فخرج الأعرابي، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «إنما المدينة كالكير تنفي خبثها وينصع طيبها».[٦٠] وفي رواية

---

٥٧ حمزة محمد قاسم، منار القاري، ١٩٣/٣.

٥٨ القاري، مرقاة المفاتيح، ٢٤٣/١.

٥٩ حمزة محمد قاسم، منار القاري، ٢٥٦/١.

٦٠ البخاري، ''فضائل المدينة''، ١٨٨٣، ''الأحكام''، ٧٢٠٩، ٧٢١٦، ''الاعتصام''، ٧٣٢٢، ومسلم، ''الحج''،

لهما عن زيد بن ثابت: «إنها طيبة، تنفي الخبث كما تنفي النار خبث الفضة».[61] وفي رواية لهما عن عبد الله بن زيد: «إنها تنفي الرجال كما تنفي النار خبث الحديد»[62] وفي رواية لهما عن أبي هريرة: «أمرت بقرية تأكل القرى، يقولون يثرب، وهي المدينة، تنفي الناس كما ينفي الكير خبث الحديد».[63] وفي رواية: «...لا تقوم الساعة حتى تنفي المدينة شرارها كما ينفي الكير خبث الحديد».[64] وفي هذا الوصف النبوي للمدينة ملامح جمالية.

الملمح الأول: البيان النبوي يصوِّر لنا المدينة التي يجري فيها الإحساس وتتحرك فيها الروح فتطهِّر جنابتها من كلِّ ما يؤذيها من الخبائث، وهذا تشبيه تمثيلي، فالمدينة في إخراج الناس الفاسدين من أرضها المباركة تشبه الكير في إخراج الشوائب من الحديد بجامع التطهير الذي يتبعه التنوير للذي صدقوا الله ورسوله. والمعنى أن المدينة تنفي حثالة الناس ورذالتهم، ولا يبقى فيها إلا الطيب الذي اختاره الله عز وجل لصحبة نبيه صلى الله عليه وسلم.[65]

الملمح الثاني: في قوله: «تنفي الخبث»، و»ينصع الطيب»، مجاز مرسل، أي تنفي أهل الخبث، ومن باب آخر فهو مجاز عقلي لإسناد الفعل إلى غير صاحبه، فالذي ينفي على الحقيقة هو الله. وأما قوله صلى الله عليه وسلم: «ينصع» فإنه يعني يبقى ويثبت ويظهر، حيث شبه المدينة بإنسان يخرج أهل الخبث، فحذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه وهو النفي على سبيل الاستعارة المكنية التبعية. ولا تنافي بين الألفاظ فقوله «تنفي الرجال» مفسرة للرواية المشهورة «تنفي الخبث» وقوله «تنفي الذنوب»، ويحتمل أن يكون فيه حذف، تقديره أهل الذنوب، فيلتئم مع باقي الروايات.

.١٣٨٣

[61] البخاري، ''فضائل المدينة''، ٤٠٥٠، ومسلم في الحج (١٣٨٤).

[62] البخاري، ''المغازي''، ٤٠٥٠، ''فضائل المدينة''، ١٨٨٤، و''تفسير سورة النساء''، ٤٥٨٩؛ ومسلم، ''المنافقين''، .٢٧٧٦

[63] البخاري، ''فضائل المدينة''، ١٨٧١؛ مسلم، ''الحج''، ١٣٨٢.

[64] مسلم، ''الحج''، ١٣٨١.

[65] ابن عبد البر، التمهيد، ١٢/ ٢٢٩.

الملمح الثالث: قوله: «أمرت بقرية تأكل القرى»، أي، يغلب أهلها سائر البلاد، وهو كناية عن الغلبة؛ لأنَّ الآكل غالب على المأكول. وفي قوله: «تأكل القرى»، مجاز مرسل علاقته المحلية، أي يأكل أهلها القرى، ويعني ذلك أنهم يفتحوها. ومعنى الأكل أنها مركز جيوش الإسلام في أول الأمر فمنها فتحت البلاد، وقال مالك في معنى تأكل القرى: تفتح القرى، وقد فتحت المدينة كلَّ المدن بما فيها مكة، وقيل: يحتمل أن يراد بأكلها القرى غلبة فضلها على فضل غيرها، فمعناه أن الفضائل تضمحل في جنب عظيم فضلها حتى يكاد يكون عدماً، وقد سميت مكة أم القرى، والمذكور للمدينة أبلغ منه.[٦٦]

١٢. من الملامح الجمالية للمدينة، أن الله تعالى حاسب فيها على مجرَّد الإرادة

شدد الله تعالى على المخالفين الذي أضمروا الشر لأهل المدينة المنورة، فعاقب على مجرد الإرادة بالسوء؛ لأنَّها مدينة يجب أن تعظم، وتعظيمها تعظيم لساكنها صلى الله عليه وسلم. ففي الصحيحين عن سعد وأبي هريرة أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: «اللهم بارك لأهل المدينة في مدِّهم ...وساق الحديث ...وفيه: من أراد أهلها بسوء أذابه الله كما يذوب الملح في الماء». وفي الصحيحين عن سعد أنه قال: سمعت النبي صلى الله عليه وسلم يقول: «لا يكيد لأهل المدينة أحد إلا انماع كما ينماع الملح في الماء»، زاد في رواية «ولا يريد أحد أهل المدينة بسوء إلا أذابه الله في النار ذوب الرصاص أو ذوب الملح في الماء».[٦٧] وفي هذا الوصف النبوي للمدينة ملامح جمالية.

الملمح الأول: قوله: «أذابه الله في النار»، قال النووي: «قال عياض: هذه الزيادة تدفع إشكال الأحاديث التي لم تذكر فيها، وتبين أن هذا حكمه في الآخرة. وقيل: ويحتمل أن يكون المراد به أن من أرادها في حياة النبي صلى الله عليه وسلم كفى المسلمون أمره واضمحل كما يضمحل الرصاص في النار، ويحتمل أن يكون ذلك لمن أرادها في الدنيا بسوء فلا يمهله الله ولا

---

[٦٦] النووي، شرح مسلم، ٩/ ١٥٤؛ ابن حجر، فتح الباري، ٤/٨٧.

[٦٧] البخاري، "فضائل المدينة"، ١٨٧٧؛ مسلم، "الحج"، ١٣٨٦، ١٣٨٧.

يمكن له السلطان، بل يذهبه عن قرب كما انقضى شأن من حاربها أيام بني أمية مثل مسلم بن عقبة، فإنه عوجل عن قرب، فأهلك في منصرفه من المدينة، ثم هلك يزيد بن معاوية مرسله على أثر ذلك وغيرهما من صنع صنيعهما.[٦٨]

الملمح الثاني: قوله: «كما ينماع الملح في الماء»، شبه أهل المدينة مع وفور علمهم وصفاء قرائحهم بالماء، وشبه من يريد الكيد بهم بالملح؛ لأنَّ نكاية كيدهم لما كانت راجعة إليه شبهوا بالملح الذي يريد إفساد الماء فيذوب هو بنفسه. فإن قلت: يلزم على هذا كدورة أهل المدينة بسبب فنائهم؟ قلت: المراد مجرد الإفناء، ولا يلزم في وجه التشبيه أن يكون شاملاً جميع أوصاف المشبه به نحو قولهم: النحو في الكلام كالملح للطعام.[٦٩]

الملمح الثالث: في البيان النبوي تشبيه تمثيلي، في تناظر السورتين الأولى التي مسَّ فيها أصحاب السوء أهل المدينة فآذوهم وعكَّروا عيشهم وصورة المسيئين وهم يذوبون في النار كما يذوب الملح بالماء، ولا يخفى لطف موقعه في الأذهان وغرابة موضعه عن أرباب البيان.

١٣. ومن الملامح الجمالية للمدينة، أنها الله تعالى ضاعف فيها البركات

فالله تعالى ضاعف فيها البركات بدعوة سيد السادات محمد صلى الله عليه وسلم، مضاعفة لا تشبهها بلدة أخرى أو مكان. ففي الصحيحين عن أنس أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: «اللهم اجعل بالمدينة ضعفي ما جعلت بمكة من البركة». وفي رواية: «اللهم بارك لهم في مكيالهم وبارك لهم في صاعهم وبارك لهم في مدهم».[٧٠] وفي رواية لمسلم عن أبي هريرة أنه قال: «كان الناس إذا رأوا أول الثمر جاؤوا به إلى النبي صلى الله عليه وسلم، فإذا أخذه رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: «اللهم بارك لنا في ثمارنا، وبارك لنا في مدينتنا، وبارك لنا في صاعنا، وبارك لنا في مُدِّنا، اللهم إنا إبراهيم عبدك وخليلك ونبيك، وإني عبدك ونبيك، وإنه دعاك لمكة وإني أدعوك

---

[٦٨] النووي، شرح مسلم، ٩/ ١٣٨.

[٦٩] البدر العيني، عمدة القاري شرح صحيح البخاري، ١٠/٢٤١.

[٧٠] البخاري، ''البيوع''، ٢١٣٠، «الأيمان والنذور»، ٢١٢٩، «الاعتصام»، ٧٣٢٢؛ ومسلم، «الحج»، ١٣٦٨.

للمدينة بمثل ما دعاك لمكة ومثله معه»، قال ثم يدعو أصغر وليد له فيعطيه ذلك الثمر. [٧١] وفي هذا الوصف النبوي للمدينة ملامح جمالية.

الملمح الأول: قوله: «بارك لنا في مُدِّنا» المراد بالبركة هنا ما يشمل الأمور الدنيوية والأخروية والحسية والمعنوية، قال ابن عبد البر «أما دعاء رسول الله صلى الله عليه وسلم بالبركة لأهل المدينة في مكيالهم وصاعهم ومدهم، فالمعنى، والله عز وجل أعلم، صرف الدعاء بالبركة إلى ما يُكال بالمكيال والصاع والمد من كل ما يُكال، وهذا من فصيح كلام العرب، وأن يسمى الشيء باسم ما قرب منه، ولو لم تكن البركة في كل ما يكال وكانت في المكيال لم تكن في ذلك منفعة ولا فائدة». [٧٢] فقوله: بارك لنا في صاعنا وبارك لنا في مدنا» أي فيما يكال في صاعنا وفيما يكال في مدنا، فحذف المقدر لفهم السامع وهو مجاز مرسل من باب ذكر المحل وإرادة الحال. وفيه استعارة لأن الدعاء إنما هو للبركة في الطعام المكيل بالصاع والمد لا في الظروف ويحتمل على ظاهر العموم أن تكون فيهما.

الملمح الثاني: قال المباركفوري (ت ١٤١٤): «قال القاضي عياض: البركة وهنا بمعنى النماء والزيادة وتكون بمعنى الثبات واللزوم، فقيل: يحتمل أن تكون هذه البركة دينية وهي ما تتعلق بهذه المقادير من حقوق الله تعالى في ذكر الزكوات والكفارات فتكون بمعنى الدعاء للثبات والبقاء لها كبقاء الحكم بها ببقاء الشريعة وثباتها، ويحتمل أن تكون دنيوية من تكثير المال والقدر بهذه الأكيال حتى يكفي منه مالا يكفي من غيره في غير المدينة، أو ترجع البركة إلى التصرف بها في التجارة وأرباحها وفي هذا كله إجابة دعوته صلى الله عليه وسلم وقبولها». [٧٣]

---

[٧١] مسلم، الحج، ١٣٧٣.

[٧٢] ابن عبد البر، الاستذكار، ٢٠٨/٨.

[٧٣] عبيد الله بن محمد المباركفوري، مرعاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، ط٣ (الهند: إدارة البحوث العلمية، الجامعة السلفية بنارس، ١٩٨٤)، ٥١٧/٩.

١٤. ومن الملامح الجمالية للمدينة، شفاعة النبي صلى الله عليه وسلم للصابر على شدتها

ينبغي للمؤمن أن يكون صابراً، بل شاكرًا على إقامته في الحرمين الشريفين، ولا ينظر إلى ما في عداهما من النعم الصورية؛ لأنَّ العبرة بالنعم الحقيقية الأخروية، ونعم ما قال: إذا لم تطبْ في طيبة عند طيِّب...به طابت الدُّنيا فأين تطيب. ففي الصحيحين عن ابن عمر أنه قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: «من صبر على لأوائها كنت له شفيعاً أو شهيداً يوم القيامة»، وفي رواية: «لا يصبر على لأوائها وشدَّتها أحد إلا كنت له شهيداً أو شفيعا يوم القيامة».[٧٤] وفي هذا الوصف النبوي للمدينة ملامح جمالية.

الملمح الأول: قوله: «إلا كنت له شفيعاً أو شهيداً...»، قيل: «أو» شك من الراوي، وهو بعيد جدًّا؛ لأنَّ كثيرين من الصحابة رووه كذلك، ويبعد اتفاقهم على الشك، وقيل: «أو» للتقسيم، أي شفيعاً للعاصي شهيداً للمطيع أو شهيداً لمن مات في زمانه شفيع لمن مات بعده، وقيل: «أو: بمعنى الواو.[٧٥]

الملمح الثاني: في البيان النبوي إشارة إلى بشارة بحسن الخاتمة، فيكون تخصيصهم بذلك مزيةَ مرتبةٍ ورفعةَ منزلةٍ.

الملمح الثالث: قوله: «من صبر على...كنت له...»، جملة شرطية دالة على سنَّة إلهية لا تتبدل ولا تتغير حتى تقوم الساعة، وهذا تكرمة لساكنها ومن جاور فيها من المؤمنين، وهي خصلة جمالية تقابل الشدة فتبدد آثارها في نفوس سكان المدينة وعشَّاقها.

١٥. من الملامح الجمالية للمدينة، أن الله تعالى جعل الخيرية في ملازمتها ومجاورتها وعدم الخروج منها

حث النبي صلى الله عليه وسلم على الالتزام بسكنى المدينة، وتعليق القلب بمن فيها وما فيها، وعدم التطلع إلى زينة الحياة الدنيا وزخرفها. ففي الصحيحين عن سفيان بن أبي زهير قال:

---

[٧٤] مسلم، "الحج"، ١٣٧٧.

[٧٥] القاري، مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، ٥/١٨٧٣.

سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: «تفتح اليمن فيأتي قوم يُبسون، فيتحمَّلون بأهلهم ومن أطاعهم، والمدينة خير لهم لو كانوا يعلمون، وتفتح الشام، فيأتي قوم يُبسون، فيتحمَّلون بأهلهم ومن أطاعهم، المدينة خير لهم لو كانوا يعلمون، وتفتح العراق، فيأتي قوم يُبسون، فيتحمَّلون بأهليهم ومن أطاعهم، والمدينة خير لهم لو كانوا يعلمون».[٧٦] ، وفي رواية لمسلم عن أبي هريرة أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: «سيأتي على الناس زمان يدعو الرجل قريبه وابن عمه، هلمَّ إلى الرخاء، هلمَّ إلى الرخاء، والمدينة خير لهم لو كانوا يعلمون، والذي نفسي بيده، لا يخرج منها أحد رغبة عنها إلا أخلف الله فيها خيراً منه، ألا وإن المدينة كالكير يخرج الخبث، لا تقوم الساعة حتى تنفي المدينة شرارها كما ينفي الكير خبث الحديد».[٧٧] وفي هذا الوصف النبوي للمدينة ملامح جمالية.

الملمح الأول: قوله: «تفتح اليمن...» من معجزاته صلى الله عليه وسلم في الإخبار عن الأمور المستقبلية، فقد فتحت اليمن والشام وصدق صلى الله عليه وسلم فيما قال، فتحت اليمن في آخر حياته، وفتحت الشام والعراق في عهد الصديق وبعضها في خلافة الفاروق، ثم أخبر صلى الله عليه وسلم أنه إذا فتحت هذه البلدان يترك بعض الناس المدينة ويسارعون في الذهاب إليها لخصبها ورخائها، طمعاً في الدنيا ورغبة في لذاتها، وإن هذا من حظوظ النفس إن لم يكن هناك غاية نبيلة.

الملمح الثاني: قوله: «يُبسون..» من الصور البيانية في تصوير حال القادم إلى المدينة المنورة من الزائرين، فاستخدم لفظ الإبساس، وهو كناية عن التزيين والتحسين، أي، يزينون لهم البلد الذي جاؤوا منه ويحببونه إليهم، ويدعونهم إلى الرحيل إليه لسعة العيش فيه[٧٨]، كي ينتقلوا إليه بأهلهم ومن تبعهم من أصحابهم، ولو كان لديهم شيء من العلم الصحيح والإدراك السليم لعلموا أن المدينة خير لهم من البلاد التي انتقلوا إليها لما يتوفر فيها من الخيرات الدنيوية والأخروية التي لا توجد في غيرها.

---

[٧٦] البخاري، ''فضائل المدينة''، ١٨٧٥؛ ومسلم، ''الحج''، ١٣٨٨.

[٧٧] مسلم، ''الحج''، ١٣٨٨.

[٧٨] ابن عبد البر، التمهيد، ٢٢/ ٢٢٤.

الملمح الثالث: في البيان النبوي جمالية التعلق بالخير والتحذير من تركه بالهجرة من المدينة والانتقال إلى غيرها لمجرد هوى النفس، وأن من تركها زهدًا فيها فإنه يخسر الحياة الطيبة التي كان يعيشها، ولا يجد مثلها في البلاد التي انتقل إليها؛ لعموم قوله صلى الله عليه وسلم: «والمدينة خير لهم».

الملمح الرابع: في البيان النبوي سنَّة الاستبدال الإلهي، كما في قوله «لا يخرج أحد رغبة عنها إلا أخلف الله فيها خيراً منه»[٧٩]. فيستبدلها الله خيراً منه، فإذا كان الخروج لغرض ديني أو عذر شرعي فإنه غير مذموم؛ لأن أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم تفرقوا في الأمصار.[٨٠]

١٦. من الملامح الجمالية للمدينة، أن الله تعالى حفظها من شرِّ الطاعون والدجال

مما خصَّ الله عز وجل به المدينة المنورة من الخير أنها محفوفة بالشهداء وعلى أنقابها ملائكة لا يدخلها الطاعون ولا الدجال، وهي دار الهجرة والسُّنة، وبها كان يتنزل القرآن والفرائض والأحكام، وبها أخيار الناس بعد رسول الله صلى الله عليه وسلم، واختارها الله عز وجل لنبيه صلى الله عليه وسلم في حياته وبعد مماته، فجعل بها قبره وبها روضة من رياض الجنة. ففي الصحيحين عن أبي هريرة أنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «على أنقاب المدينة ملائكة لا يدخلها الطاعون ولا الدجال»[٨١]، وفي رواية: «يأتي المسيح من قبل المشرق وهمته المدينة حتى ينزل دُبر أُحُد، ثم تصرف الملائكة وجهه قِبَل الشام، وهناك يهلك».[٨٢] وفي الصحيحين عن أنس: «ليس من بلد إلا سيطؤه الدجال إلا مكة والمدينة، وليس نقْبٍ من أنقابها إلا عليه الملائكة صافين، تحرسها، فينزل السبخة، فترجف المدينة بأهلها ثلاث رجفات، فيخرج إليه منها كل كافر ومنافق».

---

[٧٩] مالك بن أنس الأصبحي، الموطأ، تحقيق: محمد مصطفى الأعظمي، ط١ (الإمارات: أبو ظبي، مؤسسة زايد بن سلطان آل نهيان للأعمال الخيرية، ٢٠٠٤)، ٣٣٠٨.

[٨٠] حمزة محمد قاسم، منار القاري، ١٩٢/٣.

[٨١] البخاري، ''فضائل المدينة''، ١٨٨٠؛ ومسلم، ''الحج''، ١٣٧٩، ١٣٨٠.

[٨٢] مسلم، الحج''، ١٣٧٩، ١٣٨٠.

وفي رواية: «فيخرج إليه كل منافق ومنافقة».[٨٣] وفي البخاري عن أبي بكرة: «لا يدخل المدينة رعب المسيح الدجال لها يومئذ سبعة أبواب على كل باب ملكان».[٨٤] وفي هذا الوصف النبوي للمدينة ملامح جمالية.

الملمح الأول: قوله: «على أنقاب المدينة ملائكة...» دليل على عظمة المدينة وأن الله عزو وجل خصها بالحراسة الملائكية من شرين عظيمين، وجعل على أبوابها ومداخلها ملائكة يحرسونها ويمنعونها الدجال والطاعون، فهي المدينة والمحروسة، وما ذلك التحصين إلا تكرمة للنبي صلى الله عليه وسلم، فهي حرم محروس بجند الله الذين لا يعلمهم إلا هو. والمقصود بالطاعون الموت الذريع الناشئ عن وخز الجن، وقد أظهر الله صدق رسوله، فلم ينقل أنه دخلها طاعون، وهو لازم دعائه لها بالصحة، وإحدى معجزاته صلى الله عليه وسلم.[٨٥]

الملمح الثاني: قوله: «إنه لا يدخل المدينة رعب الدجال»، فالرَّجفات ليست من رعبه، وإنما الشأن أن المدينة تنفي خبثها ممن يتشوَّف إلى الدَّجال من المنافقين، وحمل بعض العلماء الحديث على أنها تنفي خبثها في هذه الحالة دون غيرها، والصحيح العموم.[٨٦]

الملمح الثالث: قوله: «ترجف»، من الصور الجمالية الحسِّية حيث أضاف للمدينة هذه الصفة على سبيل المجاز، وهو من باب الإمكان العقلي التي تظهره القدرة الإلهية، فقد شبَّه المدينة بشخص فيه إحساس ثم حذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه وهو الرجفان الذي يعطي المدينة الحس من جانب والتأثير في ساكنيها من جانب آخر. على سبيل الاستعارة المكنية.

في نهاية هذه الدراسة دعوتي لكل مسلم للتحقق والتعلق والتخلق بأوصاف المكان ومن حلَّ به وشرَّفه على مدى الأزمان، فما زال يمدُّ العلم حساً ومعنى إلى أن تقوم الساعة، وصلى الله

---

[٨٣] البخاري، ''فضائل المدينة''، ١٨٨١، ٧١٢٤؛ مسلم، ''الفتن''، ٢٩٤٣.

[٨٤] البخاري، ''فضائل المدينة''، ١٨٧٩، ''الفتن'' ٧١٢٥، ٧١٢٦.

[٨٥] حمزة محمد قاسم، منار القاري، ١٩٤/٣.

[٨٦] ابن حجر، فتح الباري، ٩٤/١٣؛ عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي، تنوير الحوالك شرح موطأ مالك، (مصر: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٦٩)، ٢٠٢/٢.

وسلَّم على الطيِّب المطيِّب الهادي إلى الهدى والخير، الهاشمي المطلبي محمد بن عبد الله سيد ولد عدنان.

نتائج البحث

من أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

أنَّ المدينة المنورة من أهم البلدان في هذا الوجود لما خصها الله به من الصفات، فإذا كانت هناك مدينة فاضلة في ذهن أفلاطون في عالم الخيال والمثال، فالمدينة المنورة أم الفضائل ومنبعها في عالم الحس والجمال، فهي مصدر الأخلاق والقيم التي لا تتبدل ولا تتغير، لأن صفاتها ذاتية باقية ببقاء موجدها.

أنَّ تغيير اسم المدينة عند قدوم النبي صلى الله عليه وسلم يدلُّ على العناية الإلهية باسم المكان الذي اختاره الله مهاجراً لنبيه عليه الصلاة والسلام وأصحابه الكرام. «إن الله سمى المدينة طابة».

أنَّ كثرة أسماء المدينة يدل على كثرة فضائها وعلو منزلتها، فكثرة الأسماء تدل على شرف المسمى.

أنَّ تحريم المدينة المنورة تكريم للنبي صلى الله عليه وسلم ومن تبعه بإحسان، وتشريف للمكان.

أنَّ الله تعالى جعل للمدينة من الفضائل ما يجعلها تتربع على عرش الفضائل حساً ومعنى، فلا يشبهها في ذلك شيء من البلدان، فهي التي جمعت الفضائل والفواضل.

أنَّ تحصين المدينة بالقوة الملائكية فضل معنوي ومادي عظيم، ودليل على العناية الربانية، وتكريم لساكنها عليه الصلاة والسلام وأمته إلى يوم الدين، فلا يدخلها الدجال ولا الطاعون.

أنَّ الله تعالى خصَّ المدينة بروضة من رياض الجنة تشريفاً لها لاستقبال سيد الأكوان ومن هاجر إليها وزارها في كل زمن من الأزمان، وهذا فضل من الله ومنَّة، ففيها.

أنَّ الله تعالى جعل ترابها شفاء وثمرتها ترياقاً، وهذه الخصائص التي انفردت بها وليس لغيرها من البلدان.

أنَّ الله تعالى جعل الحدث فيها محبط للأعمال، وهذا من العناية الإلهية، فالحدث فيها أو إيواء المحدثين شقاء، وكل ذلك تكريماً للمكان الذي حلَّ فيه النبي صلى الله عليه وسلم.

أنَّ الله تعالى خصها بالحسِّ والتأثير، وهذا من باب عنايته، فهي تنفي خبثها، وينصع طيبها، وتحبُّ نبيها، وتفرح لقربه وتحزن لفراقه، فعندما دخلها مهاجراً أضاءت ولما انتقل إلى الرفيق الأعلى أظلمت.

أنَّ الله تعالى شدد العقوبة فيها على المخالفين، فعاقب على مجرد إرادة الشر، ولعن من أحدث فيها أو ساعد غيره في الإحداث.

أنَّ الله تعالى شوَّق المسلمين في سكنى المدينة وحذَّر من تركها لمجرد الهوى والتعلق بعرض من الدنيا.

أن الله تعالى ضاعف فيها ثواب الأعمال، فجعل لمن صلى في مسجدها الحسنة مضاعفة، ومن صلى في قبائها أجرة عمرة.

وأخيراً، أقول: إنَّ المدينة جنَّة الله تعالى في أرضه، ومركز قيادة العالم من جنِّه وإنسه، والمحور الذي يدور فيه فلك الوجود، ومركز الإمداد لكل الوجود، لا يشبهها مكان من الأمكنة، فهي فريدة في فضائلها، لا تعدُّ خصالها الجميلة ولا تحصى، فهي واسطة العقد بين المسجد الحرام والأقصى.

المصادر والمراجع

ابن أبي شيبة، عبد الله بن محمد العبسي، المصنف في الأحاديث والآثار، السعودية، مكتبة الرشد، ط١، ١٤٠٩.

ابن الأثير الجزري، النهاية في غريب الحديث والأثر، بيروت: المكتبة العلمية، ط١، ١٩٧٩.

ابن الجوزي، عبد الرحمن، كشف المشكل من حديث الصحيحين، السعودية: دار الوطن، د.ت.

ابن بطال، علي بن خلف، شرح صحيح البخاري لابن بطال، السعودية: الرياض، مكتبة الرشد، ط٢، ٢٠٠٣.

ابن حجر، أحمد بن علي العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، بيروت: دار المعرفة، ط١، ١٣٧٩.

ابن رجب، عبد الرحمن الحنبلي، فتح الباري شرح صحيح البخاري، المدينة المنورة، مكتبة الغرباء، ط١، ١٩٩٦.

ابن عبد البر، يوسف بن عبد الله النمري، التمهيد، المغرب: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ط١، ١٣٨٧.

ابن عبد البر، يوسف بن عبد الله، الاستذكار، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٠.

ابن فارس، أحمد بن فارس القزويني، *معجم مقاييس اللغة*، بيروت: دار الفكر، ط١، ١٩٧٩.

ابن قيم الجوزية، محمد بن أبي بكر، زاد المعاد في هدي خير العباد، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٩٤.

ابن منظور، محمد بن مكرم الأنصاري، *لسان العرب*، بيروت: دار صادر، ط٣، ١٤١٤.

أبو داود، سليمان بن الأشعث السِّجِسْتاني. *سنن أبي داود*، المكتبة العصرية. بيروت. (د. ت.)

أبو زهو، محمد محمد، *الحديث والمحدثون*. القاهرة: دار الفكر العربي، ط١، ١٣٧٨.

أبو شهبة محمد بن محمد بن سويلم، *الوسيط في علوم ومصطلح الحديث*، مصر: دار الفكر العربي، ط١، د.ت.

البخاري، محمد بن إسماعيل، *صحيح البخاري*. السعودية: جدة، دار طوق النجاة، ط١، ١٤٢٢.

البكري، عبد الله بن عبد العزيز، معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، بيروت: عالم الكتب، ط٣، ١٤٠٣.

الترمذي، محمد بن سورة، *سنن الترمذي*. بيروت: دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٨م.

الجزائري، طاهر بن صالح، توجيه النظر إلى أصول الأثر، حلب: مكتبة المطبوعات الإسلامية، ط١، ١٩٩٥.

الحاكم النيسابوري، محمد بن عبد الله، المستدرك على الصحيحين، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٠.

الحموي، ياقوت بن عبد الله الرومي، معجم *البلدان*. بيروت: دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٥.

السخاوي، محمد بن عبد الرحمن، *فتح الغيث بشرح الفية الحديث*، مصر: مكتبة السنة، ط١، ٢٠٠٣.

السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، تنوير الحوالك شرح موطأ مالك، مصر: المكتبة التجارية الكبرى، ط١ ١٩٦٩.

السيوطي، عبد الرحمن، الديباج على صحيح مسلم بن الحجاج، السعودية: دار ابن عفان، ط١، ١٩٩٦.

الشامي، محمد بن يوسف، *سبل الهدى والرشاد في سيرة خير العباد*، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٣.

العيني، محمود بن أحمد، عمدة القاري شرح صحيح البخاري، بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت.

الغزالي، محمد بن محمد، المقصد الأسنى في شرح معاني أسماء الله الحسنى، قبرص: الجفان والجابي، ط١ ١٩٨٧.

الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب، *بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز*، القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ط١، ١٩٩٦.

القاري، ملا علي، *مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح*، بيروت: دار الفكر، ط١، ٢٠٠٢.

قاسم، حمزة محمد، *منار القاري شرح مختصر صحيح البخاري*، السعودية، مكتبة المؤيد، ط١، ١٩٩٠.

مالك بن أنس الأصبحي، الموطأ، الإمارات: أبو ظبي، مؤسسة زايد بن سلطان للأعمال الخيرية، ط١، ٢٠٠٤.

المباركفوري، عبيد الله، *مرعاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح*. الهند: بنارس، إدارة البحوث العلمية في الجامعة السلفية، ط٣، ١٩٨٤.

النسائي، أحمد بن شعيب، *المجتبى*، حلب: مكتب المطبوعات الإسلامية، ط١، ١٩٨٦.

النووي، يحيى بن شرف، *المنهاج شرح صحيح مسلم بن الحجاج*، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط٢، ١٣٩٢.

النيسابوري، *مسلم بن الحجاج*، صحيح مسلم، بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت.

ياسوف، أحمد، *جماليات المفردة القرآنية*، دمشق: دار المكتبي، ط٢، ١٩٩٩.

وثائق قاشاني قبة الصخرة المشرفة زمن السلطان سليمان من خلال سجلات محكمة القدس الشرعية العثمانية

إبراهيم حسني رابيعه[1]

ملخص:

تُعد الدولة العثمانية أحد أبرز الامبراطوريات العالمية التي تركت موروثا حضاريا يشار له بالبنان، ارشيفا ضخما يغطي جميع مناحي الحياة في العصر العثماني، حيث كانت سياسة هذه الدولة تتمثل في ارشفة كل ما يمكن ارشفته وحفظه حتى يكون وثيقة دامغة لا تدع مجالا للشك، فكان من ذلك الارشيفات المركزية في دار السلطنة والأرشيفات المحلية في الولايات العثمانية المتمثلة في ارشيفات المحاكم الشرعية كارشيف محكمة القدس الشريف.

تعد سجلات محكمة القدس العثمانية اقدم أرشيف للسجلات يسبقه في ذلك أرشيف محكمة استنبول، إذ يعود اقدمها إلى سنة ١٥٣٠م، من هنا جاءت أهمية هذه السجلات في كونها اصدق مصدر يؤرخ لمدينة القدس الشريف كونها تحوي في محتواها جميع الأمور الحياتية في مدينة القدس ومن ضمنها أحوال المسجد الأقصى لا سيما العمائر التي أجرتها الدولة العثمانية زمن السلطان سليمان القانوني ومنها

[1] جامعة القدس المفتوحة، فلسطين

اسدال ثوب القاشاني على قبة الصخرة الشريفة لتكون بذلك أول منشأة معمارية في فلسطين تكتسي هذا الطراز العظيم، كيف لا وهي أولى القبلتين وثالث الحرمين وأرض الإسراء والمعراج.

في ضوء ذلك، جاءت هذه الورقة البحثية المعنونة بقاشاني قبة الصخرة المشرفة، وذلك من خلال الكشف عن مكنون الوثائق الأرشيفية التي حفظت في ثناياها بيانات هذا التعمير بشكل مفصل، وهي بيانات تستدعي منا الوقوف عليها ومعالجتها خير علاج.

لقد بدأت ملامح هذا الموضوع تلوح في الأفق رويدا رويدا اثناء دراستي وتحليلي لسجلات محكمة القدس العثمانية في القرن السادس عشر، وتحديدا أيام سلطان السلاطين السلطان سليمان القانوني، ويمكن من خلال هذا المقال أن نصل إلى معرفة مراحل بناء هذا القاشاني وتكلفته وطرق صناعته وآلية تعامل إدارة الأوقاف في القدس مع هذه العمارة الجديدة على القدس الشريف وأهله عندما نتحدث عن طرز معمارية فارسية تركية غاية في الروعة والجمال.

مصطلحات الدراسة: القاشاني، قبة الصخرة، القدس، السلطان سليمان

تمهيد:

عكف العثمانيون منذ دخولهم إلى القدس الشريف في عام ٩٢٢هـ- ١٥١٦م، على بذل كل ما بوسعهم في سبيل الحفاظ عليها، والإخلاص إلى المقدسات التي هي أمانة في رقبة كل مسلم، حيث شكل دخولهم تحولاً جذرياً في تاريخ المدينة المقدسة، وسكانها، يظهر ذلك جلياً، من خلال تصوير سجلات المحاكم الشرعية للحياة الاقتصادية، والعسكرية، والدينية، والاجتماعية، والعمرانية، بشكل دقيق ومفصل[٢].

ازداد بزوغ نجم المدينة المقدسة في فترة حكم كل من السلطانين سليم الأول وولده السلطان سليمان خان القانوني (٩٢٢هـ/ ١٥٦١م- ٩٧٤هـ/ ١٥٦٦م)، حيث فاق كل ما تركته أيدي سلاطين بني عثمان اللاحقون، ناهيك عن ازدهار مختلف القطاعات، فقد ظلت هذه المدينة تأخذ مكانة عزيزة، حتى رأوا أن يعنوا بإصلاحها، لو مهما كلفهم الأمر[٣].

حَفِظ التاريخ للدولة العثمانية مشروعاً ضخماً فريداً من نوعه في أرض القدس الشريف، لازال إلى اليوم كما هو، احتراماً وتقديراً لمسرى النبي عليه السلام، يسمى بمشروع القاشاني،

---

٢ غوشة، القدس في العهد العثماني، فلسطين، ٢٠٠٩، ص٧

٣ ياسين، قبة الصخرة درة الجمال، ص ١٥

كلفهم ٢٥٣٦٧ ديناراً ذهبياً، استبدل على إثره السلطان سليمان خان القانوني الفسيفساء الأثرية التي كانت تغطي المثمن الخارجي لقبة الصخرة بالقاشاني الموجود في هذا اليوم في الفترة ما بين (٩٥٥هـ/ ١٥٤٨- ٩٦٩هـ/ ١٥٦١م).[٤]

باشر الموكلون في هذا الأمر في عملهم الجديد المعروف بالقاشاني، في اليوم السادس من ذي الحجة سنة ٩٥٥هـ- ١٥٤٨م، بعد وصول أول شحنة من صناديق القاشاني من إسطنبول إلى مدينة القدس، وقد شملت على ٣٤٥٤ لوح كاشي مخزنة في٣٧ صندوق خشبي منها ١٧٤٧ لوح ملون، سلمها محمد جلبي النقاش المشرف على ترميم قبة الصخرة، إلى قاضي القدس تاج الدين خليفة الذي أعطاها إلى فتح الدين بن ميرك جان، رئيس مهندسي القاشاني والناظر الشرعي على ترميم قبة الصخرة.[٥]

وقد وثق نقش تذكاري في قبة الصخرة يؤرخ لتجديد القاشاني زمن السلطان سليمان القانوني، جاء فيه:» *بسم الله الرحمن الرحيم سبيل الله صدق الله العظيم الكريم أمر بتجديد هذا الكاشاني والمقام الشريف السلطان مولانا السلطان سليمان ابن سليمان بن بايزيد خلد الله ملكه وأبد دولته إلى يوم الميعاد في سنة تسعة وستين وتسعمائة*».[٦]

اختلفت الآراء حول مرجعية كلمة قاشاني، منهم من ينسبها لمدينة قاشان أو كاشان قرب أصفهان في إيران، فكانت مركزاً رئيسيًا لإنتاج البلاط الذي يزين المباني ما قبل الإسلام، حيث ازدهر في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، فكان يصنع بها ما يسمى بالخزف المطلي، المدعو بكاشي كياري الذي يعتبر في البلاد الأخرى من الخزف الصيني، غير أن قاشاني يطلق بصورة خاصة على قرميد أو بلاط من الخزف المطلي بالميناء بألوان مختلفة، ويذهب فريق آخر بأن الكلمة تسمى كاشي في فارس وأصلها ليس من قاشاني، لأنهم يشتقونها من كاش أو كاج أي زجاج وهذه البلاطات مرصعة ومغشاة بمسحوق الزجاج.[٧]

---

٤ ياسين، قبة الصخرة درة الجمال، ص ١٥

٥ ياسين، قبة الصخرة درة الجمال، ص ١٥

٦ ياسين، قبة الصخرة درة الجمال، ص ١٥

٧ القاشاني http://arabiclexicon.hawramani.com/%D9%82%D8%A7%D8%B4%D8%A7%D9%86%D9%8A/ ؛-

يعد القاشاني من الفنون الزخرفية الفارسية، مكون من بلاط خزفي مربع، مزين بألوان الأزرق والسماوي والأخضر والأحمر، محاطة بخطوط سوداء دقيقة، مزخرفة بالنقوش، والأشكال الهندسية، والآيات القرآنية أو الجمل المتعلقة بأحداث تاريخية مكتوبة بخطوط مختلفة كالفارسي أو ما يسمى بالتعليق خصوصا في بلاد فارس.[٨]

وقد شغل بهذا الفن على نطاق واسع في زخرفة جدران المباني في العصر العثماني، ومما طبق على ذلك البصمات التي خلدتها الدولة العثمانية، الموجودة على قبة الصخرة في القدس في فلسطين، التي مازالت ألوانها وأشكالها ثابتة إلى اليوم بدون أي تأثير بالعوامل الجوية، ويرجع السبب في السر الذي يكمن وراء الطريقة التي يتم تحضير البلاطة بها، إذ يتم طبخ الحروف مع البلاطة، بطريقة تضمن الحفاظ على الشكل دون أي تأثر، عدا عن ثبات الألوان نفسها التي يتم صناعتها من البلاط والقصدير.[٩]

هذه العمارة البهية التي كستها بحلة الجمال حتى زادت في جمالها جمالا، وفي هيبتها وقارا، وأبهرت العقول لحسنها، وسلبت الأبصار بنورها، وأخذت القلوب بحبها، لقد كان إلباسها القاشاني في هذه المرحلة له معانٍ كثيرة، منها أن السلطان سليمان لا يعجزه رفد قبة الصخرة بعمارة قل نظيرها، كيف لا وهو من عُرف عنه النوادر في العمائر في جميع البلاد العثمانية، حقا لقد كان هذا العمل نقلة نوعية في طرُز العمارة العثمانية، أراد من خلالها أن يلبس المدينة والمسجد الأقصى سمات العمارة العثمانية، لتنقلها من عصر إلى عصر جديد، يلخص فيها دون تردّد أبجدّية عثمانّية على جدار الزمن حضارة القدس الشريف.

لقد تم توظيف هذا العنصر المعماري الجديد في عمائر الأقصى الشريف، حيث اخذت هذه المرحلة ردحا طويلا من الزمن، تتوافق مع ضخامة هذا المكان وعظمته، ويبدو من خلال الوثائق حجم الدقة والإدارة والجهد المبذول لتحقيق ذلك، وهذا ما كان ليكون إلا بإرادة سلطانية عليّة، وبملأة مالية قادرة على تذليل الصعاب وتحقيق المستحيل، عندما نتحدث عن عمائر السلطان سليمان القانوني في القدس الشريف، الذي البس المدينة حُلة عثمانية تمازجت والبعد الإسلامي

٨ يعود تاريخ صناعة القاشاني إلى، https://ed3mni.net/65740/

٩ يعود تاريخ صناعة القاشاني إلى، https://ed3mni.net/65740/

بكل مكوناته الحضارية، معالم ماثلة إلى اليوم لا تنمحي آثارها ولا تندرس عمائرها، باقية ما بقي الليل والنهار والشمس والأقمار، والبحر والأنهار، عصية على الغزاة، مهما طالت شوكتهم، إلى أن يرثَ اللهُ الأرضَ ومن عليها وهو خير الوارثين.

تحاول هذه الدراسة أن تتلمس حضور هذه العمارة عبر ما تم قيده وتسجيله من معلومات في سجلات محكمة القدس الشرعية العثمانية وذلك خلال هذه الفترة، وقد ظهرت أول حجة تتحدث عن هذا الموضوع في ذي الحجة٩٥٦هـ/١٥٤٩م، كما ظهرت وثائق في سجل لاحق لكنه يحمل تاريخ قبل التاريخ المذكور أعلاه يعود إلى شعبان ٩٥٦هـ/١٥٤٩م[١٠].

يظهر في أول حجة قرار استلام كمية من الواح القاشاني، وهذا يفيد أن المشروع انطلق قبل ذلك بكثير من حيث الاعداد والتحضير والصناعة وجمع المواد الخام، على اعتبار أنه مشروع كبير ونوعي وغريب في نوعه وعمله وصناعته وحتى عمارته عندما نتحدث عن عمارة ضخمة كقبة الصخرة المشرفة.

***آلية العمل والصناعة**: يبدو من خلال الوثائق أن أمين العمارة السلطانية في المسجد الأقصى كان يتعاقد مع معمارية القاشاني على توفير ما هو مطلوب بشكل مفصل ومحدد من حيث الكمية والنوعية والاسعار، وكان على الصانع أن يحضر ما التزم به في الموعد المحدد، أنه كان يتم عقد مقاطعة بين أمين العمارة وبين الصنّاع، وكان من اشهرهم في بداية هذا المشروع السيد المعلم حسين الشريف العجمي الذي تعهد في صنع ٩٣٢ اصبع كاشي، يذكر أن هذا العام شهد موت أبرز شخصية كان لها دور في عمارة المسجد الأقصى خلال العصر العثماني وهو محمد جلبي النقاش حيث جاء بعده أمير جلبي.

ويبدو أن الدولة كانت حريصة كل الحرص على ضمان استمرار هذا التعمير فما أن مات محمد النقاش حتى جاء مَن خلفه بالعمل والمهنة، ويبدو أنه كان لصنع الكاشي تراب خاص حيث كان يُجلب من أماكن أخرى مثل الشام، فقد تم في واحد من العقود جلب ٣٤ حمل جمل ترابا، فضلا عن ٢٨٢٠ لوح كاشاني و حديد ونحاس وفولاذ، ويبدو أنه كان يتم احضار التراب ومن ثم

---

١٠ ينظر الجداول المرفقة

يتم صنعه في القدس، ومن المواد المستعملة في الصناعة الجبصين حيث كان يتعهد بعض الصناع والتجار احضارها في الوقت المحدد.

يذكر أن الدولة كانت تُحَول بعض الأموال السلطانية لصالح هذا التعمير ومنها بعض أموال لواء نابلس التي وجه منها قسم إلى القدس وأخرى إلى قلعة بيت جبريل[١١].

وفي هذا السياق فقد وردت وثائق عديدة تتحدث عن هذا التعمير وعن استلام وتسليم المواد المستعملة وضبط مخازنها واجراء المحاسبة عليها باستمرار، حيث أن الرقابة مباشرة عليها عندما نتحدث عن عمائر سلطانية بعناية السلطان سليمان وإشرافه، وقد تم تفصيلها بشكل دقيق في متون السجل[١٢].

وكان يتم قبض الاثمان عبر محكمة القدس ومنها ما ذكر ما قبضه السيد فضل الله بن فخر الدين الصانع من بيرام جاويش بن مصطفى أمين العمارة السلطانية ما قدره ٩٠ سلطاني ذهب[١٣].

كما يظهر من خلال الوثائق معلم بناء القاشاني في قبة الصخرة وهو السيد حسين بن السيد قاسم وذلك من خلال استلام اجره في الوظيفة من ابي الفتح بن ميركجان ناظر العمارة بواقع ٥ درهم فضي كل يوم[١٤].

كما ظهر اسم بناء آخر هو السيد فضل الله بن السيد فخر الدين من الاستاد ابي الفتح الناظر عن اجرة سنة بواقع ٥ قطعة فضية كل يوم[١٥].

وتتابع السجلات رصد معاملات التعمير حيث جاء تدوين حجّة تعود إلى أوائل جمادى الثانية سنة٩٥٨هـ/١٥٥١م، وهي عبارة عن إقرار استلام دفعة من القاشانيّ، فقد استلم بيرام جاويش أمين العمارة القاشانيّة من السّيد فضل الله بن فخر الدين المعروف قدسي جلبي ناظر

---

١١ سجل٢٢، ح١، ص٥٢٧.

١٢ ينظر الجداول المرفقة.

١٣ سجل٢٣،ح١، ص٥٠٧

١٤ –سجل٢٣، ح٢، ص٥٠٧

١٥ سجل ٢٣، ح٧، ص٥٠٧

القاشانيّ(في الشام) ومن تاج الدين خليفه معلّم القاشاني، تسلّم قاشاني مختلف الأنواع والمقاسات والأحجام، تفيد في معالجة الأغراض الوظيفيّة اللازمة في العمارة المذكورة، وقد جاء في آخر الحجة أن الاستلام جاء بناءً على حجّة صادرة سابقا في محكمة الشام، هذا يفيد أن ناظر القاشاني كان استلم المواد من الشام وبدوره جاء وسلّم ذلك إلى أمين العمارة المباشر عليها بيرام جاويش، ويبدو أن الناظر كان ملزما في كتابة هذا التقرير حتى يعود به إلى الشام ليثبت أنه سلّم ما استلمه بشكل دقيق.

وفي أواخر ذي القعدة تمّ استلام كمية كبيرة من القاشانيّ من خلال أمين العمارة بيرام جاويش عن يد رستم جلبي ناظر العمارة السلطانيّة وتاج الدين جلبي كاتب العمارة السلطانيّة، كما تمّ استلام دفعة ثانية في نفس الفترة، لكن يوجد فيها خلل من حيث الأشخاص فذكر في الحجة سرور جاويش أمين العمارة من جعفر ساويش الناظر على العمارة وتاج الدين الكاتب.

وفي أواسط ربيع الثاني سنة٩٥٩ هـ/١٥٥٢م، تم الإعلان عن بداية مرحلة جديدة من صنع القاشاني، فقد تم تسجيل اطلاق هذه المرحلة في هذا السجل، ويبدو أنه بعد استنفاذ الكمية السابقة التي تمّ استلامها جاء أمر الشروع في استئناف العمل من جديد بناء على الحاجة التي تستوجبها أعمال العمارة آنذاك[١٦].

كما رصد السجلّ في واحدة من حججه قضيّة خلاف وقعت بين طائفة المعمارية والطاقم الإداري لعمارة القاشاني في المسجد الأقصى، تمثل ذلك في خلاف بين تاج الدين خليفة كاتب العمارة ومحمد بن العجمي معمار القاشاني، تفيد هذه الحجة أنّ المعمارية كانوا من خارج القدس وتحديدا من العجم الفرس وهم أصحاب خبرة وباع طويل في هذا الفن.

ولاحقاً تم تلزيم محمد العجمي(عجمي زاده) في أن يستمر في العمارة ولا يتوقف عنها، ويبدو أن محمد امتنع عن العمارة بعد أن تعرض لعقوبة التعزير التي تلقاها بناء على الدعوى السابقة، وهذا الأمر استدعى من أمين العمارة أن يحضر محمد إلى المحكمة ويلزمه إلزاما في مباشرة

[١٦] سجل٢٥،ح٤، ص٣٠٦

العمل وإلا يكون خالف أمر السلطان، هذا إذا علمنا أن نسخة من هذه الحجّة سوف ترسل إلى الباب العالي، وبالتالي تبعاتها —دون شك– خطيرة جدا إذا كانت سلبية.

ومن حيث الواردات التي انفقت على التعمير فقد استمرت الدولة في تحويل بعض الأموال السلطانية المحلية لهذا الغرض والتي كان منها خراج لواء جبل نابلس الشمالي والجنوبي، فقد استلم رستم جلبي أمين العمارة من إسماعيل بن خضر مستحفظ قلعة القدس مبلغ تسعة ألاف قطعة فضية سليمانية، يظهر من خلال هذه الحجة أن أمين العمارة في هذه السنة رستم جلبي في حين كان في السنة السابقة بيرام جاويش[١٧].

وفي هذا السياق ايضا، تم تحويل خراج اليهود في القدس الموجّه لصالح المسجد الأقصى لغرض العمارة الشريفة أيضا، حيث استلم أمين الجزية{ ٨٩ }خانة جميعها نفقة على عمارة القاشاني.

كما تم تسليم دفعة جديدة من القاشاني أواخر شهر شعبان سنة٩٥٩هـ/١٥٥٢م، إذ استلم رستم جلبي أمين العمارة من فضل الله بن فخر الدين وقد بلغ ثمنها{ ١٢٣ } سلطاني ذهب و{١٦ }قطعة فضية سليمانية، وقد جاء هذا التسليم مشفوعا بسندات قبض بين جميع الأطراف تدعم ما تم رصده وكتابته في هذه الحجّة، أي أنّ هذه الحجّة عبارة عن توثيق السندات والقيود التي بأيديهم، حيث أن الاستلام والتسليم كان تمّ بينهم سابقا.

جدول الكميات المستلمة

تحاول هذه الورقة أن تتحدث من خلال هذه البيانات المسجلة في هذه الجدول أن تكشف عن حجم ما تم استعماله في هذا التعمير، فمن خلال هذا الجدول يظهر أنه تم رصد كل ما استعمل من قاشاني في قبة الصخرة عبر وثائق رسمية مسجلة ومستنسخ منها نسخ حتى ترسل إلى الجهات المعنية، وقد قامت الدراسة بحصر مجموع ما تم استعمال من الواح في التعمير حيث وصلت

---

[١٧] سجل٢٤، ح٣، ص٢٦+ ص٢٧، سجل٢٥، ح٢، ص٣٣٨

حسب الجدول المرفق ٤٦ ألف لوح، وفي بعض الأحيان كانت تستعمل لوح او راع(وحدة قياس) وبعد التحري من خلال الوثائق يظهر أن كل ١٠ لوح يساوي ذراع طولا.

التاريخ	مجموع الالواح
٦ذو الحجة٩٥٥ه/٦/١/١٥٤٩م[١٨]	٣٤٥٤
١٤ذو الحجة٩٥٦ه/٣/١/١٥٥٠م[١٩]	٧٤٠
١٤ذو الحجة٩٥٦ه/٣/١/١٥٥٠م[٢٠]	١٤٦٦
١٤ذو الحجة٩٥٦ه/٣/١/١٥٥٠م[٢١]	١٢١٠
٢٦محرم٩٥٧ه/١٤/٢/١٥٥٠م[٢٢]	٢٥٧٦
٧رجب٩٥٧ه/٢٢/٧/١٥٥٠م[٢٣]	٣٠٦٣
٧رجب٩٥٧ه/٢٢/٧/١٥٥٠م[٢٤]	١٤٨٤
٢٢شعبان٩٥٧ه/٥/٩/١٥٥٠م[٢٥]	١٣٠٢
٢٢شعبان٩٥٧ه/٥/٩/١٥٥٠م[٢٦]	٣١٥٤
٢٤ذو الحجة٩٥٦ه/١٣/١/١٥٥٠م[٢٧]	٢١٧٧
أواخر ذي الحجة٩٥٦ه/١٥/١/١٥٥٠م[٢٨]	٣٥٦٩

١٨ سجل٢١، ص٤١٤

١٩ سجل ٢٢، ص٥٦٩

٢٠ سجل ٢٢، ص٥٦٩

٢١ سجل ٢٢، ص٥٦٩

+ سجل ٢٣، ص٩٩

٢٣ سجل ٢٣، ص٥٠٧

٢٤ سجل ٢٣، ص٥٠٧

٢٥ سجل ٢٣، ص٦١٧

٢٦ سجل ٢٣، ص٦١٧

٢٧ سجل ٢٣، ص١٥

٢٨ سجل ٢٣، ص١٩

التاريخ	مجموع الالواح
٢٧محرم٩٥٧هـ/١٥/٢/١٥٥٠م[٢٩]	١٢٩١
٤ جمادى ثاني٩٥٨هـ/٩/٦/١٥٥١م[٣٠]	٦٠٨٢
٢٣ذو القعدة٩٥٨هـ/٢٢/١١/١٥٥١م[٣١]	٧٦٥
٢٣ذو القعدة٩٥٨هـ/٢٢/١١/١٥٥١م[٣٢]	٤٠٦٨
٢٤شعبان٩٥٩هـ/١٥/٨/١٥٥٢م[٣٣]	٥٠٠٠
١٢رمضان٩٥٧هـ/٤/١٠/١٥٥٠م[٣٤]	٤
١١شوال٩٥٧هـ/٢٣/١٠/١٥٥٠م[٣٥]	١٥٣٥
٢٢محرم٩٥٨هـ/٣٠/١/١٥٥١م[٣٦]	٣٣٧٥
المجموع:	٤٦٣١٥

جدول أنواع القاشاني وكمياتها.

هذا الجدول يفيد التعرف إلى أنواع القاشاني الذي استعمل في العمارة في قبة الصخرة، وقد ظهر من خلال هذا الجدول الكشف عن جميع ما تم استعماله من حيث اللون والحجم وكل ما له وظيفة معمارية بشكل يعطي صورة واضحة عن طبيعة ما تم توظيفه في هذه العمارة، فكان منها القاشاني الملون والصافي والسادة والبيروزي أو الفيروزي والاحمر الداكن السماقي والاصفر، وهناك قاشاني من حيث الحجم فمنها الكبير والصغير، فقد رصد في هذه الوثائق تفصيلا واضحا يمكن

٢٩ سجل ٢٣، ص١٠٠

٣٠ سجل ٢٥، ص٥٤

٣١ سجل ٢٥، ص١٥٣

٣٢ سجل ٢٥، ص١٦٦

٣٣ سجل ٢٥، ص٥٦٩

٣٤ سجل ٢٤، ص٦٥

٣٥ سجل ٢٤، ص١١٥

٣٦ سجل ٢٤، ص٢٩٦

من خلاله التعرف بشكل واضح إلى ما تم تعميره ورسمه على جدران هذه القبة حتى اصبحت أية من الجمال على طول التاريخ، إذ لا يكاد يضاهي في حسنها حُسن ولا في جمالها جمال، وهذا ما كان ليكون إلا في ضوء الحرص الشديد من الدولة العثمانية على ذلك عبر توفير افضل ما يمكن من صنّاع ومعمارية ومواد خام وكل ما يلزم لهذا الأمر.

٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦٤٧٤٨٤٩

ملون	صافي/سادة	بيروزي	زرد مسكى	دكني سماقى	مربع حاشية	غير مفصلة
١٧٤٧	١٧٠٧[37]					
		٦٠٤	١٣٦[38]			
		١٢٠٦	٢٦٠[39]			
٧٥٠[40]+٤٦٠						
	٣٣٣		٩١٣	١٣٣٠[41]		
			٦٤٠ل[42]	٢٣٥٠		
	٣٢٠				٣٧	١١٢٧[43]
	٤٠٠+٤٢٧		٥٣[44]	٣٤٠		
	٢٤٠+٢٠٧		٢٧[45]+٦٤٠		٢٠٤٠	
٦٨	٢٩			٨٠٠	٠[46]١٢٨	
	٢٩+٨٦٠			٨٠٠	٠[47]١٨٨	
	١٦٧		٤٥٧	٦٦٧[48]		
	٤٤+١٧٢٠+٣٨٠		٤جمادى	٢٤٤٢	٣٤٣	٧٤[49]+١٦+٢٠+٤٩+١٥+٥٧٩

٣٧ سجل٢١، ص٤١٤

٣٨ سجل ٢٢، ص٥٦٩

٣٩ سجل ٢٢، ص٥٦٩

٤٠ سجل ٢٢، ص٥٦٩

٤١ سجل ٢٣، ص٩٩

٤٢ سجل ٢٣، ص٥٠٧

٤٣ سجل ٢٣، ص٥٠٧

٤٤ سجل ٢٣، ص٦١٧

٤٥ سجل ٢٣، ص٦١٧

٤٦ سجل ٢٣، ص١٥

٤٧ سجل ٢٣، ص١٩

٤٨ سجل ٢٣، ص١٠٠

٤٩ ظهر في هذه الحجة أنواع أخرى تتم حصرها في هذا العمود، وهي : الماوي والاصفر والكبير والصغير و القاشاني البغل، سجل ٢٥، ص٥٤

ملون	صافي/سادة	بيروزي	زرد مسكى	دكني سماقي	مربع حاشية	غير مفصلة
	١٨٠+٢٧٣			٢٤٠		١٦٠[٥٠]+٥٦
	١٤٠+٢٦٠+٢٠٤			٤٧٤+١٤٩٠		٥٠[٥١]+٢٤٣+٥٠+٣١٤+٨٤٣
	٨٤٢+٤٦٢			٢٠٤٨	٩٤٧	٥٦[٥٢]+٢٠٥+٤٤٠
						٤ ذراع[٥٣]
				١٢٢٧		٥[٥٤]+٥٤+٥٠+٢٩+٤٧+١٢٣
				٢٨٠٠	٩٠	٢٨٠[٥٥]+٧٠+١٣٥

نتائج الدراسة:

بعد هذه الدراسة التي تناولت موضوع القاشاني وتعميره على جدران قبة الصخرة المشرفة زمن السلطان سليمان القانوني، يمكن الخروج بنتائج منها:

–الدولة العثمانية عامة والسلطان سليمان القانوني الذي يعد عقدة وسط الدولة العثمانية قاطبة أخذوا من القدس مركز اهتمام بالغ الأهمية، فقد استمرت خلال العصر العثماني وهي تتلقى المعونات المادية والمعنوية على جميع الصعد، حتى كانت مركزا فكريا يشار له، في ضوء توفر الأمن والاستقرار الذي يُعد دعامة رئيسة في تحقيق التقدم والازدهار.

–القاشاني من المحسنات الجمالية التي تم استعمالها لأول مرة في القدس الشريف، وهي تعد نقلة نوعية في عملية تطور فن العمارة والطُرز المعمارية في الحضارة الإسلامية، فقد حرصت الدول الإسلامية الاستفادة أو توظيف ما يمكن الحصول عليه من الحضارات والدول المجاورة بشكل يمكن أن يكون أجمل وأكثر جمالا ورصانة من بلده الأصلي، وذلك لتوظيف عناصر جديدة فيها ربما لا تتوفر هناك، ومنها الخط العربي، حيث تم كتابة سورة يس على جدران قبة الصخرة، التي احاطتها احاطة السوار بالمعصم.

–تُعد سجلات المحاكم الشرعية في العصر العثماني مصدرا مهما للتعرف إلى تاريخ البلاد خلال الحكم العثماني، فلولا هذه السجلات لما استطعنا الحصول على أي معلومة عن تطور هذه العمارة،

---

٥٠ سجل ٢٥، ص١٥٣

٥١ سجل ٢٥، ص١٦٦

٥٢ سجل ٢٥، ص٥٦٩

٥٣ سجل ٢٤، ص٦٥

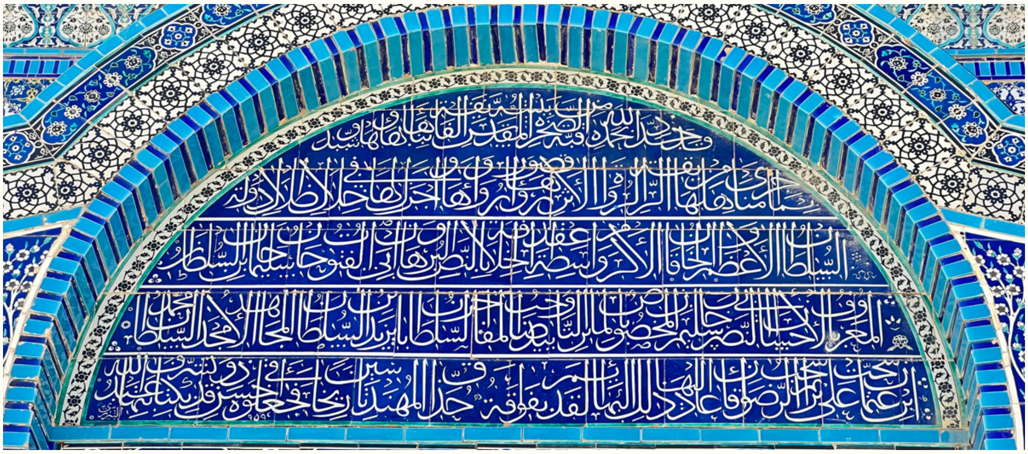
٥٤ سجل ٢٤، ص١١٥

٥٥ سجل ٢٤، ص٢٩٦

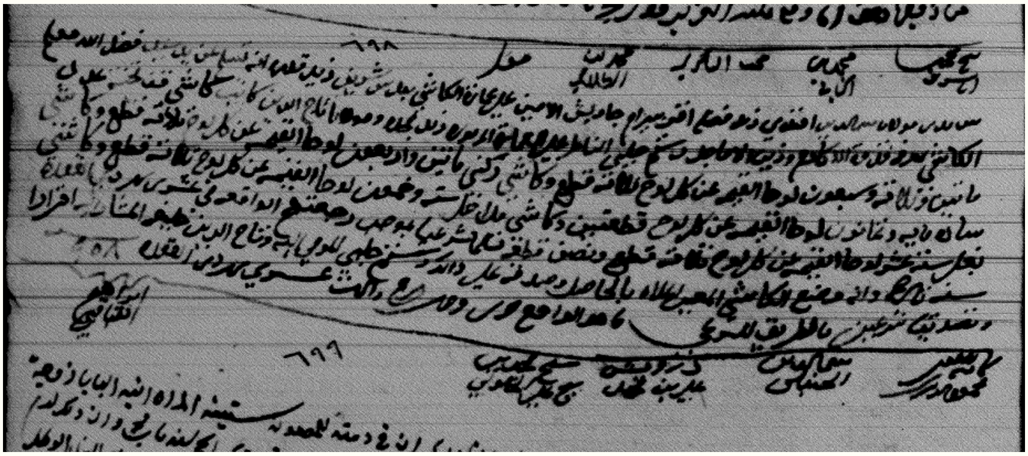
وعليه ادعو المهتمين والباحثين إلى دراسة هذه السجلات لاسيما سجلات القدس الشريف التي تغطي فترة الحكم العثماني عبر ٤ قرون، وهي سجلات مهمة وغنية بالمعلومات، وأنا بحكم تخصصي فقد نشرت منها اكثر من ٥٠ سجل، منها ٣٧ سجل تم نشرها في مركز ارسيكا في استنبول.

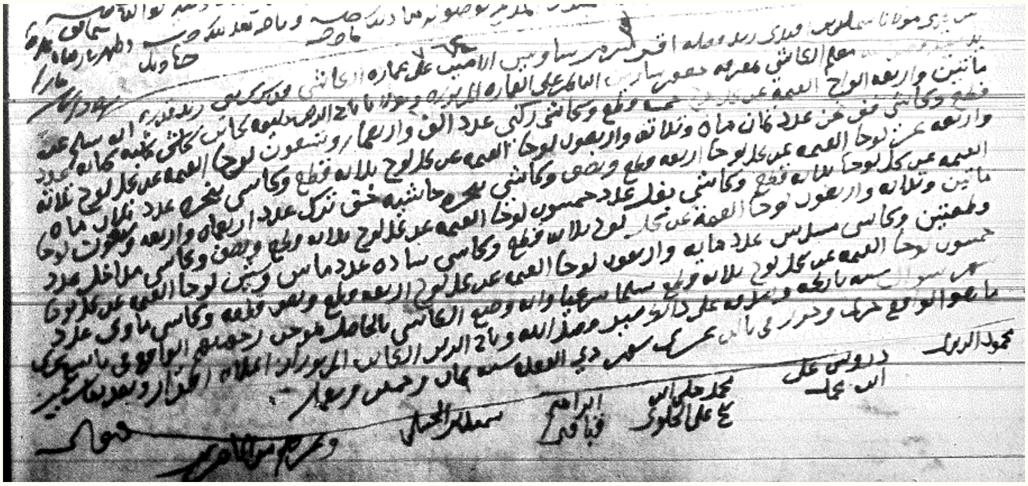
ملاحق:

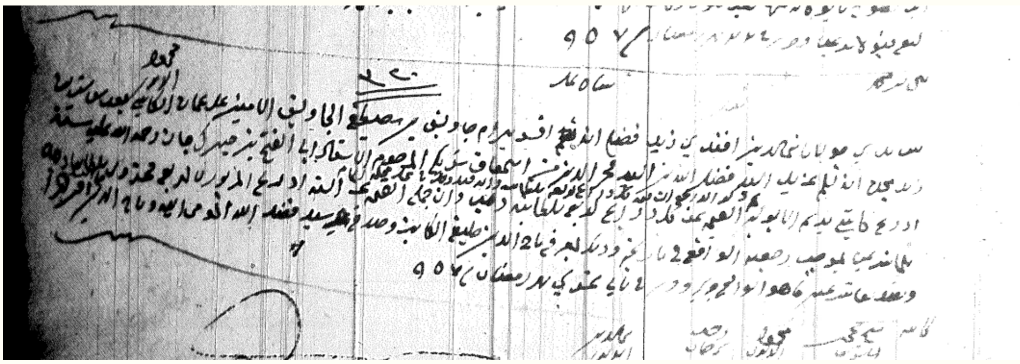
– الرقم التاريخي على قبة الصخرة للسلطان سليمان القانوني











الغناء والموسيقى
في حياة الصحابة والتابعين

ABDULSALAM YOUSUF ESSA AL-YAGOOB[١]

الملخص

خلق الله الجمال، وجعله سمة عامة في جميع خلقه كلٌّ بحسبه، ومن ذلك جمال الصوت الحسن، ومنه صوت الإنسان الملحّن بالآلة أو مجردًا عنها، وهو الأمر الذي استشكل حكمه على الناس لكثرة ما صدر بشأنه من الفتاوى، والخلاف فيه قديم. وتكمن أهمية موضوع هذا البحث في إبراز طبيعة تناول الجيل الأول من الصحابة، والجيل الثاني من التابعين لمسألة الغناء والموسيقى من خلال جمع ما ورد عنهم من الآثار في الترخص والإباحة، وما يقابلها من عبارات الذم والكراهة، وذلك ببيان درجاتها سندًا، ومناقشة دلالاتها متنًا.

ويُجيب البحث عن الأسئلة الآتية: هل ثبت عن الصحابة والتابعين سماع الغناء بالآلة أو مجردًا عنها؟ وهل كان فيهم من يهوى الغناء والموسيقى ويستعملها؟ وهل كان الغناء عند الصحابة والتابعين جاريًا على أصل العرف والعادة في زمنهم؟ وهل الذم الوارد للغناء على سبيل الورع يفيد التحريم أم يفيد الكراهة؟ وهل عبارات الذم الصحيحة صريحة في إفادة التحريم؟ وما حقيقة دعوى الإجماع على تحريم الغناء؟ وكيف نوفق بين مذاهب المبيحين والمانعين منهم؟

[١] Çankırı Karatekin Universitesi, İslami İlimler Fakültesi, alyacoub@karatekin.edu.tr

وقد اعتمد الباحث المنهج الاستقرائي بتتبع وجمع الآثار عن جيل الصحابة وجيل التابعين، والمنهج التحليلي الاستنباطي في دلالات هذه الآثار. ومما توصل إليه الباحث من النتائج: إن المنقول عن الصحابة والتابعين يميل بوضوح تارة إلى الإباحة وتارة إلى الذم، وهذا مبني على اعتبار الاجتهاد، وكل له اجتهاده في ذلك. وكونهم وقع بينهم مَن رخّص وتوسّع، فذلك يدل على أن هذه المسألة غير محسومة عندهم من ناحية الحكم الشرعي في المنع، والذين قالوا بالذم أو نحوه مبنيًا على اعتبار التزهيد في الإقبال على اللهو. ولم يرد عن الصحابة والتابعين شيء في المنع فيما يتعلق بالغناء إذا كان في سياق الرقائق وإنشاد الشعر النظيف ومدح النبي ﷺ، وذكر مآثر الإسلام، وهو ما قد يسمى بالغناء الديني. وإن مسألة الغناء والموسيقى تندرج تحت باب العادات الأصل فيها الإباحة.

الكلمات المفتاحية: الفقه، الصحابة، التابعون، الغناء، الموسيقى.

المقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه ومن اتبع هداه.

أما بعد

إن من المسائل التي تجدر العناية بها وخصوصًا في عصرنا الحاضر؛ مسألة الغناء والموسيقى، وذلك لما عمت بها من البلوى، وأصبحت جزءًا من الحياة اليومية للناس في منازلهم وأماكن عملهم وفي أسواقهم ومتاجرهم، وفي وسائط نقلهم وأجهزة هواتفهم. وهذه المسألة اختلف جمهور علماء الأمة في بيان حكمها، وعامة المسلمين تبعًا لعلمائهم في هذا، فمنهم من يُبيح لنفسه كل نوع من أنواع الغناء، وكل لون من ألوان الموسيقى على أن ذلك من المباح الذي أباحه الله من جملة الطيبات، ومنهم من يشدد على نفسه وعلى غيره حتى أنه يغلق أذنيه عند سماع صوت الغناء، أو صوت عودٍ أو مزمارٍ؛ يقول: إن هذا مزمار الشيطان، ويصد عن ذكر الله وعن الصلاة. ووقف فريق ثالث متوسط بين الفريقين؛ يميل إلى هؤلاء تارة، وإلى أولئك أخرى. وعليه تم اختيار هذا الموضوع لتسليط الضوء على طبيعة تعامل أهل القرون الفاضلة والجيل الأول من الأمة ثم من تبعهم مع مسألة الغناء وآلاته، فالصحابة الكرام الذين صاحبوا النبي ﷺ، وتخلقوا بأخلاقه، واتصفوا بصفاته، واقتدوا بأفعاله، هم خير من تأثر به وانعكس ذلك على طبيعة حياتهم وأقوالهم وأفعالهم، حتى صار عرفهم أصلًا من أصول بيان الشريعة، وعليه عَمَد الإمام مالك إلى اعتبار عمل أهل المدينة أحد مصادر التشريع، ومن ثم فالتابعون ألصق ما تكون حياتهم شبيهة بحياة معلميهم من

الصحابة رضوان الله عليهم في نظرتهم لهذه القضية، ثم أن مسألة الغناء بآلة أو بدونها كانت شائعة منتشرة عند العرب في مناسباتهم، وفي حروبهم، وكانوا ينشدون الشعر ويغنونه في ذكر أيامهم وفي غزواتهم وفخرهم ومدحهم، والصحابة والتابعون جروا على هذا السبيل والمبدأ إلا ما جاءت الشريعة بمنعه تحريمًا أو ذمه كراهة.

لقد أباح الله الطيبات لعباده، وفطر الإنسان على التعبير عن فرحه وسروره، وأباح له ذلك ما لم يلجأ إلى الوسائل المخلّة بالدين والخلق، ولم يأمرهم أن يظَلّوا مستمرين في جد وعبادة، ولهذا ظهر في التاريخ الإسلامي ما يسمى بالسماع عند الصوفية، أو ما قد يسمى بالغناء الديني، ومدلوله عندهم ما يخص الرقائق وعمل الموالد والضرب بالدف، وقد عبر عنه المعاصرون اليوم بالأناشيد الإسلامية، والحكم الشرعي لهذه القضية لا ينفك في شكله ومضمونه عما كان عليه عند الصحابة والتابعين في تعاملهم مع المسألة على أنها من العادات، واستصحاب حكم الإباحة الأصلية في اللهو المباح في المناسبات الاجتماعية الخاصة والعامة، وما جرى عليه العرف.

مدخل

إن مسألة الغناء المجرد عن الآلة أو المقرون بها؛ وقع فيها الخلاف منذ الصدر الأول، ويرجع الخلاف لأسباب متعددة من أبرزها ثبوت الأدلة من عدمها، والتوجه فيها إلى موضوع الملاهي، وإطلاق هذا المصطلح على الغناء ودواعيه، والخلاف فيها مشهور جدًا، ولكن هذا الخلاف لم يكن بارزًا في جِيلَي الصحابة والتابعين بروزه بعد ذلك عند من جاء بعدهم، حتى ظهرت المؤلفات فصار هناك نوع من التمييز والفصل بين ما يفعله الفساق الذين اتخذوا الغناء مهنة وعُرفوا بها، وبين الصالحين الذين صاروا يتنزهون عنها. ونجد أن أمر الغناء كان سائغًا مشهورًا عند الصحابة منذ عصر النبوة، والنصوص فيه ثابتة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

- قصة الناذرة في استقبال النبي ﷺ عند عودته من إحدى غزواته، فعن بريدة الأسلمي رضي الله عنه، قال: خرج رسول الله ﷺ في بعض مغازيه، فلما انصرف جاءت جارية سوداء، فقالت: يا رسول، إني كنت نذرت إن ردك الله سالماً أن أضرب بين يديك بالدف وأتغنى، فقال لها رسول الله

ﷺ : «إن كنت نذرت فاضربي، وإلا فلا»[٢]. فلو كان ما طلبت فعله الجارية معصية لما سمح لها النبي ﷺ أن تَفي بنذرها.

– ومن ذلك ما جرى استعماله في عُرف رعاة الأغنام، إذ كانوا يستعملون الآلات خصوصًا المزمار منها، فعن نافع مولى ابن عمر: أن ابن عمر سمع صوت زمارة راع، فوضع إصبعيه في أذنيه، وعدل راحلته عن الطريق، وهو يقول: يا نافع، أتسمع؟ فأقول: نعم، فيمضي، حتى قلت: لا، قال: فوضع يديه، وأعاد راحلته إلى الطريق، وقال: رأيت رسول الله ﷺ وسمع صوت زمارة راعٍ فصنع مثل هذا[٣].

– بل كانت مسألة الغناء معروفة سائدة فيهم على مستوى الأسرة يجتمعون في البيوت ويضربون بالدفوف، كما في قصة أبي بكر ﷺ مع الجاريتين، فعن عائشة –رضي الله عنها– قالت: دخل أبو بكر، وعندي جاريتان من جواري الأنصار، تغنيان بما تقاولت الأنصار يوم بعاث، قالت: وليستا بمغنيتين، فقال أبو بكر: أمزامير الشيطان في بيت رسول الله ﷺ؟ وذلك في يوم عيد، فقال رسول الله ﷺ: «يا أبا بكر، إن لكل قوم عيدًا، وهذا عيدنا[٤]». فالدف ضُرب في بيت النبي ﷺ، وعائشة تسمع، وبحضوره ﷺ.

– بل ويقع الغناء منهم من غير مناسبة، حتى أن النسائي عنون له: «إطلاق الرجل لزوجته استماع الغناء، والضرب بالدف»، فعن السائب بن يزيد: أن امرأةً جاءت إلى رسول الله ﷺ، فقال: «يا عائشة تعرفين هذه؟» قالت: لا يا نبي الله، قال: «هذه قَينة بني فلان تحبين أن تغنيك؟»

---

٢ محمد بن عيسى الترمذي، الجامع الكبير، تحقيق: بشار عواد معروف (بيروت: دار الغرب الإسلامي، الطبعة ١، ١٩٩٦)، أبواب المناقب، ٦٢/٦، (٣٦٩٠). قال الترمذي: «هذا حديث حسن صحيح».

٣ أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق: شعيب الأرناؤوط وآخرين (بيروت: مؤسسة الرسالة، الطبعة ١، ٢٠١١)، ١٣٢/٨، (٤٥٣٥)؛ سليمان بن الأشعث الأزدي السجستاني، سنن أبي داود، تحقيق: شعيب الأرناؤوط، وآخرين (بيروت: دار الرسالة العالمية، الطبعة ١، ٢٠٠٩)، كتاب الأدب، ٢٨٥/٧، (٤٩٢٤). قال شعيب الأرناؤوط: «حديث حسن».

٤ محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق: مصطفى البغا (دمشق: دار ابن كثير، الطبعة ٥، ١٩٩٣)، كتاب العيدين، ٣٢٤/١، (٩٠٩)؛ مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي (بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت)، كتاب صلاة العيدين، ٦٠٧/٢، (٨٩٢).

قالت: نعم، قال: فأعطاها طبقًا، فغنتها، فقال النبي ﷺ: «قد نفخ الشيطان في منخريها[٥]». وظاهر هذا الحديث؛ أن الغناء وقع دون مناسبة، وأن لفظ القينة لا يطلق إلا على من عُرفت بالغناء، ثم وصفها بكونها مغنية وقَينة؛ لا يقال إلا فيمن يحترف الغناء ويحسنه.

- بل كان النبي ﷺ يحث على الغناء المباح إظهارًا للفرح والسرور، ومراعاة للعرف يومئذ، فعن عائشة –رضي الله عنها– أنها زفت امرأة إلى رجل من الأنصار، فقال نبي الله ﷺ: «يا عائشة ما كان معكم لهو، فإن الأنصار يعجبهم اللهو[٦]». ومثله ما ورد في الفرح والعرس، فعن عامر بن سعد، قال: دخلت على قرظَة بن كعب، وأبي مسعود الأنصاري في عرس، وإذا جوار يغنين! فقلت: أنتما صاحبا رسول الله ﷺ، ومن أهل بدر، يُفعل هذا عندكم، فقال: اجلس إن شئت، فاسمع معنا، وإن شئت اذهب، قد رُخص لنا في اللهو عند العرس[٧].

- ومن ذلك ما كان من حُداء أنجشة، فعن أنس بن مالك قال: كان رسول الله ﷺ في سفر، وكان معه غلام له أسود يقال له أنجشة، يحدو، فقال له رسول الله ﷺ: «ويحك يا أنجشة، رويدك بالقوارير[٨]».

ففي كل ما تقدم من النصوص يدل على أن تفاوت الصحابة في القبول والإنكار يعود إلى زمن النبوة، إذ أن هذه السلوكيات كانت موجودة عندهم؛ ولكن انصرافهم عن الملاهي هو الذي جعل هذا الأمر غير بارز عندهم، إلا ما كان من بعضهم كما سيأتي في الخبر عن بيت عبد الرحمن بن حسان بن ثابت ﷺ إذ كانت له جارية تغنيه، وذلك لأنه من بيت شعر، فهو وأبوه وجده

---

[٥] أحمد بن حنبل، مسند أحمد، ٢٤/٤٩٧، (١٥٧٢٠)؛ أحمد بن شعيب النسائي، السنن الكبرى، تحقيق: حسن عبد المنعم شلبي (بيروت: مؤسسة الرسالة، الطبعة ١، ٢٠٠١)، كتاب عشرة النساء، ٨/١٨٤، (٨٩١١)، ولكن بدون عبارة: «قد نفخ الشيطان في منخريها». قال الهيثمي بعد أن ساق الحديث: «رواه أحمد، والطبراني، ورجال أحمد رجال الصحيح». انظر: نور الدين علي بن أبي بكر بن سليمان الهيثمي، مجمع الزوائد ومنبع الفوائد، تحقيق: حسام الدين القدسي (القاهرة: مكتبة القدسي، ١٩٩٤)، كتاب الأدب، ٨/١٣٠، (١٣٣٥٨).

[٦] البخاري، صحيح البخاري، كتاب النكاح، ٥/١٩٨٠، (٤٨٦٧).

[٧] النسائي، السنن الكبرى، كتاب النكاح، ٥/٢٤١، (٥٥٣٩). قال الألباني: «حسن». انظر: محمد ناصر الدين الألباني، صحيح سنن النسائي (الرياض: مكتب التربية العربي لدول الخليج، الطبعة ١، ١٩٨٨)، ٢/ ٧١٢، (٣١٦٨).

[٨] البخاري، صحيح البخاري، كتاب الأدب، ٥/٢٢٨١، (٥٨٠٩)؛ مسلم، صحيح مسلم، كتاب الفضائل، ٤/١٨١١، (٢٣٢٣). واللفظ للبخاري.

شعراء، والشعر يتناسب مع الغناء. ومنه ما ورد عن عبد الله بن جعفر بن أبي طالب –رضي الله عنهما– واشتهار هذا الأمر عنه واستعماله الآلات كما سيأتي، فهل إباحته ﷺ لذلك خالف فيها النصوص؟ أم أن طبيعة الأدلة والأخبار والنصوص المروية فيها، وتأويل النص القرآني الذي يُختلف فيه؛ هي التي أعطت هذه المساحة في التساهل والترخص في السماع؟ ثم مما زاد من بروز الغناء عند أهل المدينة على وجه الخصوص هو استقرار الحياة الاجتماعية بعد الفتح الإسلامي وتوسع دار الإسلام، وكلما تأخر الزمن زاد ظهور هذه الأشياء من الغناء وما يصاحبه من الآلات، فالمدينة الحديثة التي بناها المسلمون صارت مستقرة على خلاف ما كانت زمن النبي ﷺ، وصدراً من الخلافة الراشدة. قال ابن القيسراني بعد أن ساق بأسانيده عن الصحابة والتابعين إباحة الغناء: «وهذا الإجماع المنعقد من غير خلاف وقع في هذه الفِرَق، وهم أهل العقد والحل والله أعلم[٩]». وقال الماوردي: «لم يزل أهل الحجاز يترخصون فيه ويكثرون منه، وهم في عصر الصحابة وجُلَّة الفقهاء، فلا ينكرونه عليهم ولا يمنعونهم منه إلا في إحدى حالتين: إما في الانقطاع إليه، أو الإكثار منه[١٠]».

قلت: وما ورد من آثار ظاهرها التشديد من مسألة السماع من بعض الصحابة ترجع إلى طبيعة الاستعمال وقتئذ من أنهم كانوا يشتغلون بالذكر والعبادة على حساب اللهو، وعليه لم يرد عن الصحابة ولا التابعين من فسَّق أو بدَّع من ترخص في السماع المنفرد عن الآلات أو المصاحب لها، بل كانوا يراعون المناسبات في الأعياد والأعراس والختان وقدوم الغائب، وفي غير ذلك مما ليس له مناسبة، فيُضرب عندهم بالدف، ويُظهرون الابتهاج والفرح والأنس وانشراح الصدر مما يحقق المقصود من هذه المناسبات في الترويح عن النفس، ودفع السآمة عن القلوب، وتجديد النشاط.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام ملاحظة الفصل بين الغناء والموسيقى، فللغناء حكمه وللموسيقى حكمها، ودخول حكم الموسيقى يكون بالتبع للغناء، ولذلك نجد أن غالب من حرم

---

٩ محمد بن طاهر بن علي بن أحمد المقدسي، ابن القيسراني، السماع، تحقيق: أبو الوفا المراغي (القاهرة: لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١٩٧٠)، ٣٠.

١٠ علي بن محمد بن محمد بن حبيب الماوردي، الحاوي الكبير، تحقيق: علي محمد معوض، وآخرين (بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة ١، ١٩٩٩)، ١٨٩/١٧.

الغناء؛ حرم منه المصاحب للآلات، وهو بالنتيجة جوز الأناشيد؛ والحقيقة أن الأناشيد هي الغناء، والموسيقى لو تجردت فهي مجرد أصوات، هي في نفسها ليس فيها إغراء وليس فيها إثارة، فلو وضعت الأصوات في سياق معين، بعيدًا عن الصخب وفحش القول، فإنها غالبًا ما تدعو للتهييج النفسي المريح، فالإنسان بفعله وما يقع منه من الكلام الفاحش والماجن، وما يقترن بهذا الكلام من رقص يهيج النفس ويثير الشهوة؛ كله مما زاده الإنسان لغاية مقصودة مما قابله السلف والخلف بالذم. إذن فالذي يتأمل في هذه النصوص والآثار يجد الدلالة الواضحة على سماحة الشريعة الإسلامية في أن يُضرب بالدُف ويُغنى بحضور رسول الله ﷺ، وفي منزله، ويقع الغناء في أحوال مختلفة: تارة للفرح بالعيد، وتارة للفرح بالعرس، وتارة للسرور بمقدم الغائب، وأخرى مراعاة للشابة الحديثة السن عائشة –رضي الله عنها– ويقع الغناء ممن عُرفت به، وأخرى تُغني لقوم وتنسب إليهم في مهنة الغناء، كل ذلك والنبي ﷺ بينهم، وكل هذه الأحوال تناسب أصل اليسر في دين الله تعالى.

المبحث الأول: الغناء والموسيقى في حياة الصحابة

تباينت أحوال الصحابة في هذا الباب؛ فبعضها حدث والنبي ﷺ شاهد عليه، ومثاله ما تقدم في التمهيد، وآثار أخرى سأكتفي بذكر الصحيح منها في باب الإباحة، لأنه يحقق المقصود من هذا البحث، وما ورد عنهم في باب الذم والمنع، فسأذكر كل الآثار التي استطعت جمعها والوقوف عليها لِتُعْلَم.

المطلب الأول: الآثار الواردة عن الصحابة في إباحة الغناء والموسيقى

لقد عهد الصحابة رضوان الله عليهم هذا الأمر في حياة النبي ﷺ كما تقدم ذكره على سبيل المثال لا الحصر في حديث عائشة من ضرب الدُف في بيت النبي ﷺ، وما تبعه من النصوص المبيحة للغناء لهو دليل بيّن على أن هذه الأمور كانت تجري في المجتمع على ما تعارف عليه أهل ذلك الزمان وليست مستغربة عندهم، وما ورد من الإنكار من سيدنا أبي بكر ﷺ يشعر بأنها استُعْمِلَت استعمالا غير سليم، فمحل الإنكار يكون على هذه الصفة، لأن أبا بكر ﷺ لم ينكر

عادة مجردة إنما أنكر خشية أن هذه العادة تجر إلى ممنوع على اعتبار أن هذه الآلات عادة ما تستعمل في المعصية فكره أن تستعمل في بيت النبوة، وقد بين له النبي ﷺ الغاية المقصودة.

وما ورد عن الصحابة رضي الله عنهم في هذا الباب من الآثار ليست كثيرة، وهذا بيانها:

١- عمر بن الخطاب رضي الله عنه:

- عن زيد بن أسلم، عن أبيه، «أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه، قال: الغناء من زاد الراكب، أو قال زاد المسافر[١١]».

- عن عبد الله بن عباس رضي الله عنهما: "أنه بينما هو يسير مع عمر بن الخطاب رضي الله عنه في طريق مكة في خلافته ومعه المهاجرون والأنصار، فترنم عمر ببيت، فقال له رجل من العراق ليس معه عراقي غيره: غيرك فليقلها يا أمير المؤمنين، فاستحيا عمر من ذلك، وضرب راحلته حتى انقطعت عن الركب[١٢]».

- عن عبد الرحمن بن أبي بلتعة، قال: "خرجنا مع عمر بن الخطاب في الحج الأكبر، حتى إذا كان بالروحاء كلم القوم رباح بن المغترف، وكان حسن الصوت بغناء العرب، فقالوا: أسمعنا يا رباح، وقصّر عنّا المسير، قال: إني أفْرَقُ من عمر، فكلّم القومُ عمر، فقالوا: إنّا كلمنا رباحًا يسمعنا ويقصر عنا المسير، فأبى إلا أن تأذن له، فقال: يا رباح، أسمعهم، وقصّر عنهم المسير، فإذا أسحرت فارفع. وحدا لهم من شعر ضرار بن الخطاب، فرفع عقيرته يتغنى وهم محرمون[١٣]».

---

١١ أبو بكر عبد الله بن محمد بن أبي شيبة، المصنف، تحقيق: سعد بن ناصر الشثري (الرياض: دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، الطبعة ١، ٢٠١٥)، كتاب الحج، ٢٠٥/٨، (١٤٤٩٨)؛ أحمد بن الحسين بن علي بن موسى أبو بكر البيهقي، السنن الكبرى، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣)، كتاب الحج، ١١٠/٥، (٩١٨٢)؛ قال الجديع: «إسناده حسن». انظر: عبد الله بن يوسف الجديع، الموسيقى والغناء في ميزان الإسلام (بيروت: مؤسسة الريان، الطبعة ٣، ٢٠٢٢)، ١٦٢.

١٢ البيهقي، السنن الكبرى، كتاب الحج، ١١٠/٥، (٩١٨٤)؛ قال ابن القيسراني: «إسناد هذه الحكاية كالأخذ باليد في الصحة». انظر: ابن القيسراني، السماع، ٤١.

١٣ حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي، غريب الحديث، تحقيق: عبد الكريم إبراهيم الغرباوي (دمشق: دار الفكر، ١٩٨٢)، ٦٥٨/١؛ ابن القيسراني، السماع، ٤٢. قال الجديع: «إسناده حسن». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء: ١٦١. ورفع عقيرته: «أي صوته. قيل: أصله أن رجلا قطعت رجله فكان يرفع المقطوعة على الصحيحة ويصيح من شدة وجعها بأعلى صوته، فقيل لكل رافع صوته: رفع عقيرته». انظر: المبارك بن محمد بن محمد بن محمد ابن الأثير، النهاية في غريب

– عن خوات بن جبير، قال: "خرجنا حجاجًا مع عمر بن الخطاب ﵁، قال: فسرنا في ركب فيهم أبو عبيدة ابن الجراح، وعبد الرحمن بن عوف رضي الله عنهما، قال: فقال القوم: غننا يا خوات، فغناهم فقالوا: غننا من شعر ضرار، فقال عمر ﵁: دعوا أبا عبد الله يتغنى من بنيات فؤاده يعني من شعره، قال: فما زلت أغنيهم حتى إذا كان السحر، فقال عمر ﵁: ارفع لسانك يا خوات، فقد أسحرنا، فقال أبو عبيدة ﵁: هلم إلى رجل أرجو ألا يكون شرًا من عمر ﵁، قال: فتنحيت وأبو عبيدة فما زلنا كذلك حتى صلينا الفجر[١٤]».

٢– **عبد الرحمن بن عوف** ﵁: تقدم في الأثر عنه مع عمر بن الخطاب بطريق الحج.

٣– **أبو عبيدة عامر بن الجراح** ﵁. قد تقدم في رواية البيهقي سماعه للغناء.

٤– **أبو مسعود عقبة بن عمرو** ﵁، **وقرظة بن كعب** ﵁: تقدم الخبر الصحيح عنهما في سماعهما الغناء من الجواري.

٥– **بلال بن رباح** ﵁: عن وهب بن كيسان، قال: قال عبد الله بن الزبير: وكان متكئا: «تغنى بلال، قال: فقال له رجل: تغنى؟ فاستوى جالسا، ثم قال: وأي رجل من المهاجرين لم أسمعه يتغنى النصب؟[١٥]».

٦– **عبد الله بن أرقم** ﵁: عن عبد الله بن عتبة، «أنه سمع عبد الله بن الأرقم رافعًا عقيرته يتغنى، قال عبد الله: ولا والله ما رأيت رجلاً قط ممن رأيت وأدركت أراه قال: كان أخشى لله من عبد الله بن الأرقم[١٦]».

الحديث والأثر، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي، وآخرين (بيروت: المكتبة العلمية، الطبعة ١، ١٩٧٩)، ٣/٢٧٥.

١٤ البيهقي، السنن الكبرى، كتاب الحج، ٥/١١٠، (٩١٨٥)؛ قال ابن غلام: «أثر حسن». انظر: زكريا بن غلام قادر الباكستاني، ما صح من آثار الصحابة في الفقه (جدة: دار الخراز، الطبعة ١، ٢٠٠٠)، ٢/٧١٦.

١٥ البيهقي، السنن الكبرى، كتاب الشهادات، ١٠/٣٨٠، (٢١٠١٨)، قال الألباني: «إسناده صحيح على شرط الشيخين». انظر: محمد ناصر الدين الألباني، تحريم آلات الطرب، (بيروت: مؤسسة الريان، الطبعة ٣، ٢٠٠٥)، ١٢٨. وغناء النصب: «النصب بالسكون: ضرب من أغاني العرب شبه الحداء، وقيل: هو الذي أحكم من النشيد، وأقيم لحنه ووزنه. انظر: ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث، ٥/٦٢.

١٦ البيهقي، السنن الكبرى، كتاب الشهادات، ١٠/٣٨٠، (٢١٠١٧)؛ قال الجديع: «إسناد صحيح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٦٢.

٧– أسامة بن زيد ﵁: عن محمد بن عبد الله بن نوفل، «أنه رأى أسامة بن زيد في مسجد الرسول ﷺ، مضطجعًا، رافعًا إحدى رجليه على الأخرى، يتغنى النصب(١٧)».

٨– حمزة بن عبد المطلب ﵁: عن علي بن أبي طالب ﵁ قال: «أصبت شارفًا مع رسول الله ﷺ في مغنم يوم بدر، وأعطاني رسول الله ﷺ شارفًا أخرى، فأنختها يومًا عند باب رجل من الأنصار، وأنا أريد أن أحمل عليهما إذخرًا لأبيعه، ومعي صائغ من بني قينقاع، فأستعين به على وليمة فاطمة، وحمزة بن عبد المطلب يشرب في ذلك البيت، معه قَينة تغنيه، فقالت: ألا يا حمز للشرف النواء...(١٨)».

٩– عبد الله بن عمر –رضي الله عنهما–: حديث زمارة الراعي المتقدم. وأمره مع عبد الله بن جعفر، وسيأتي قريبًا.

١٠– حسان بن ثابت ﵁: عن عروة بن الزبير، «إن إنسانًا عمل مأدبة في زمان عثمان، فدعا لها أصحاب رسول الله ﷺ، وفيهم حسان بن ثابت، وقد ذهب بصره، ومعه ابنه عبد الرحمن، قال: فجعل حسان يقول لابنه عبد الرحمن إذا أتي بطعام: أطعام يد أم طعام يدين؟ قال: فإذا قال له: طعام يدين، لم يأكل، وهو الشواء. قال عروة: وكان في المأدبة قينتان تغنيانهم، وجعل عبد الرحمن بن حسان يشير إليهما تغنيانهم بشعر حسان، فغنتنا بقوله:

انْظُرْ نَهَارًا بِبَابِ جِلَّقَ هَلْ ... تُؤْنِسُ دُونَ الْبَلْقَاءِ مِنْ أَحَدِ؟

قال: فبكى حسان وجعل ابنه يشير إليهما تغنيان بشعره أيضا فيبكي(١٩)».

---

١٧ البيهقي، السنن الكبرى، كتاب الشهادات، ٣٧٩/١٠، (٢١٠١٦)؛ قال الجديع: «إسناده صحيح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٦٢.

١٨ البخاري، صحيح البخاري، كتاب المساقاة، ٨٣٧/٢، (٢٢٤٦)؛ مسلم، صحيح مسلم، كتاب الأشربة، ١٥٦٨/٣، (١٩٧٩). واللفظ لمسلم.

١٩ الزبير بن بكار المكي، الأخبار الموفقيات، تحقيق: سامي العاني (بيروت: عالم الكتب، الطبعة ٢، ١٩٩٦)، ٢١٢، (١٤٠)؛ علي بن الحسن بن هبة الله ابن عساكر، تاريخ دمشق، تحقيق: عمر بن غرامة العمروي (بيروت: دار الفكر، ١٩٩٥)، ٤١٥/١٢. قال الجديع: «إسناده حسن». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٦٣. وقوله بباب جلّق، وهي: «اسم لكورة الغوطة كلها، وقيل: بل هي دمشق نفسها، وقيل: جلّق موضع بقرية من قرى دمشق، وقيل: صورة امرأة يجري الماء من فيها في قرية من قرى دمشق». انظر: ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، معجم البلدان (بيروت: دار صادر، الطبعة ٢، ١٩٩٥)، ١٥٤/٢.

١١- عبد الله بن الزبير ﷺ: عن وهب بن كيسان، قال: قال ابن الزبير: «وأي أصحاب رسول الله ﷺ لم أسمعه يتغنى بالنصب[٢٠]».

١٢- البراء بن مالك ﷺ: عن أنس بن مالك، «أنه دخل على أخيه البراء وهو مستلقٍ واضعًا إحدى رجليه على الأخرى يتغنى، فنهاه، فقال: أترهب أن أموت على فراشي، وقد تفردت بقتل مئة من الكفار سوى من شركني فيه الناس[٢١]».

١٣- عبد الله بن جعفر بن أبي طالب -رضي الله عنهما-:

- عن سعيد بن عمرو، قال: "وفد عبد الله بن جعفر على معاوية بن أبي سفيان، فأنزله في داره، فقالت له ابنة قرظة امرأته: إن جارك هذا يسمع الغناء، قال: فإذا كان ذلك فأعلميني، فأعلمته، فاطلع عليه، وجارية له تغنيه، وهي تقول:

إنك والله لذو ملة ... يطرفك الأدنى عن الأبعدِ

وهو يقول: يا صدقكاه، قال: ثم قال: اسقيني، قالت: ما أسقيك؟ قال: ماء وعسلا، قال فانصرف معاوية وهو يقول: ما أرى بأسًا، فلما كان بعد ذلك قالت له: إن جارك هذا لا يدعنا ننام الليل من قراءة القرآن، قال: هكذا قومي، رهبان بالليل، ملوك بالنهار[٢٢]».

- عن أيوب السختياني، وهشام بن حسان، وسلمة بن كهيل؛ دخل حديث بعضهم في حديث بعض، عن محمد بن سيرين: «أن رجلا قدم المدينة بجوار فأتى إلى عبد الله بن جعفر، فعرضهن عليه، فأمر جارية منهن فأحدت، قال أيوب: بالدُف، وقال هشام: بالعود، حتى ظن ابن عمر أنه قد نظر إلى ذلك، فقال ابن عمر حسبك سائر اليوم من مزمور الشيطان، فساومه،

---

[٢٠] عبد الرزاق بن همام الصنعاني، المصنف، تحقيق: مركز البحوث وتقنية المعلومات (القاهرة: دار التأصيل، الطبعة ٢، ٢٠١٣)، كتاب الجامع، ١٠/٨٥، (٢٠٨٠٠)؛ البيهقي، السنن الكبرى، كتاب الشهادات، ١٠/٣٨٠، (٢١٠١٨). قال الألباني: «إسناده صحيح على شرط الشيخين». انظر: الألباني، تحريم آلات الطرب، ١٢٩.

[٢١] محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري، المستدرك على الصحيحين، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا (بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة ١، ١٩٩٠)، كتاب معرفة الصحابة، ٣/٣٣٠، (٥٢٧٢). قال الحاكم: «حديث صحيح على شرط الشيخين»، ووافقه الذهبي.

[٢٢] ابن عساكر، تاريخ دمشق، ٢٧/٢٦٣. قال الجديع: «إسناده صالح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٦٦.

ثم جاء الرجل إلى ابن عمر، فقال: يا أبا عبد الرحمن إني غُبنت بسبع مئة درهم، فأتى ابن عمر إلى عبد الله بن جعفر، فقال له: إنه غُبن بسبع مئة درهم، فأما أن تعطيها إياه، وإما أن ترد عليه بيعه، فقال: بل نعطيها إياه[٢٣]».

- عن علي بن زيد، عن يوسف بن مهران: "أن ابن عمر دخل على عبد الله بن جعفر ذي الجناحين، فإذا عنده بربط، فقال: يا أبا عبد الرحمن، إن علمت ما هذا فلك كذا وكذا، فنظر إليه وقلبه ساعة، ثم قال: هذا ميزان رومي[٢٤]».

١٤- خوات بن جبير، ورباح بن المغترف -رضي الله عنهما- فقد تقدم الخبر عنهما وغناءهما لعمر بن الخطاب، وعبد الرحمن بن عوف -رضي الله عنهما-.

١٥- عائشة -رضي الله عنها- قد تقدمت النصوص في سماعها للغناء.

١٦- الرُبيع بنت معوذ -رضي الله عنها-:

عن خالد بن ذكوان، "كنا بالمدينة يوم عاشوراء، والجواري يضربن بالدف ويتغنين، فدخلنا على الربيع بنت معوذ، فذكرنا ذلك لها فقالت: دخل علي النبي ﷺ غداة بُني علي، فجلس على فراشي كمجلسك مني، وجويريات يضربن بالدف، يندبن من قتل من آبائهن يوم بدر، حتى قالت جارية: وفينا نبي يعلم ما في غد، فقال النبي ﷺ: «لا تقولي هكذا، وقولي ما كنت تقولين[٢٥]»».

قلت: مما تقدم من الآثار الصحيحة وبالأسانيد الثابتة يبيّن وبوضوح مذهب الصحابة y، من أنهم لم يكونوا يرون حرمة الغناء، وأن أمر الغناء عندهم جار على أصل العرف والعادة، في مناسبة وغير مناسبة، فكانوا ينشدون ويُنشد لهم في الأعراس وقدوم الغائب والختان وفي الأسفار

---

٢٣ علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الظاهري، المحلى بالآثار، تحقيق: عبد الغفار سليمان البنداري (بيروت: دار الفكر، د.ت)، ٥٧٠/٧. قال ابن حزم عن هذه «القصة وما سبقها: وهذه أسانيد صحيحة». ووافقه الجديع. انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٦٦-١٦٧.

٢٤ ابن عساكر، تاريخ دمشق، ١٧٧/٣١-١٧٨. قال الجديع: «لا علة له غير ضعف علي بن زيد، ... وهو صدوق في الأصل، فمثله يعتبر بما يرويه». الجديع، الموسيقى والغناء، ١٦٧.

٢٥ البخاري، صحيح البخاري، كتاب المغازي، ١٤٦٩/٤، (٣٧٧٩).

والرعي ما دام ذلك لا يشغلهم عن طاعة الله والقيام بشؤونهم وأعمالهم، فهذا أمير المؤمنين عمر بن الخطاب ومعه جمع من كبار الصحابة من المهاجرين والأنصار، وفي طريقهم لأداء الحج الأكبر يُغني لهم من عُرف بنداوة الصوت وجمال اللحن؛ خوات بن جبير، ورباح بن المغترف، بل ووصَفَ عمر بن الخطاب الغناء بزاد الراكب. وهذا بلال بن رباح، وأسامة بن زيد، وزيد بن أرقم يغنون لأنفسهم دفعًا للملل وترويحًا للنفس. وهذا حمزة بن عبد المطلب له قَينة تغنيه، وأبو مسعود وقرظة بن كعب تغنيهم الجواري على الدُف، بل قال: رُخص لنا، والرخصة لا تكون فيما حرم الله، وحسان بن ثابت يسمع من بعض المغنيات المجيدات للغناء يغنين بشعره في دعوة خاصة، يحضرها جمع من الصحابة والتابعين. والرُبيع تصف زيارة النبي ﷺ مع نفر من أصحابه، وجوارٍ عندها يضربن بالدف ويُغنين، وفي الخبر أن الجواري يضربن بالدُف ويُغنين في يوم عاشوراء دون نكير وهو يوم فرح عند المسلمين، بل وتؤيد الرُبيع ذلك. وعبد الله بن جعفر يسمع من جواريه على الدف، وقيل على العود، بل ويلحِن لهن، وابن عمر يصف حال الراعي وسماع الزمارة دون أن يذكر شيئًا في المنع ذكره النبي ﷺ له أو للراعي صاحب الزمارة. فهذا كان حال أصحاب النبي ﷺ، وهم خير الأمة وقدوتها بعده؛ من أخذهم للهو مما يدفع عنهم السآمة والملل، فما بالك بمن جاء بعدهم، رضي الله عنهم أجمعين.

المطلب الثاني: الآثار الواردة عن الصحابة في ذم الغناء والموسيقى

وردت جملة من الآثار عن الصحابة رضوان الله عليهم في ذم الغناء؛ وهي ليست كثيرة، وغالبها لا يصح سندًا؛ أذكرها لتعلم من تعلق بها من قال بالتحريم، وسأكتفي بمناقشة الصحيحة منها، وهي:

١- **عمر بن الخطاب** رضي الله عنه: عن ابن سيرين، قال: «نُبئت أن عمر كان إذا استمع صوتًا أنكره وسأل عنه، فإن قيل: عرس أو ختان، أقره[٢٦]».

---

[٢٦] ابن أبي شيبة، المصنف، كتاب النكاح، ٢٧٨/٩، (١٧١٩٦)؛ البيهقي، السنن الكبرى، كتاب الصداق، ٤٧٣/٧، (١٤٦٩٧). قال الجديع: «وهذا إسناد ضعيف». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ٥٦١.

٢– عثمان بن عفان ﷺ: عن أبي ثور الفهمي، قال: قدمت عن عثمان بن عفان ﷺ، قال: «لقد اختبأت عند ربي عشرًا، إني لرابع أربعة في الإسلام، وما تغنيت، ولا تمنيت، ولا وضعت يميني على فرجي، منذ بايعت رسول الله ﷺ، وما مرت علي جمعة منذ أسلمت إلا وأنا أعتق فيها رقبة، إلا ألّا يكون عندي فأعتقها بعد ذلك، ولا زنيت في جاهلية ولا إسلام[٢٧]».

قلت: لا يوجد في كلامه ﷺ ما يدل على التحريم، وإنما تَرَكَ المباحات تورعًا، لأنه يرى ذلك الأكمل لنفسه، ولذلك قرن عدم الغناء بعدم التمني، وعدم مس الذكر باليمين، وكل ذلك ليس بحرام.

٣– علي بن أبي طالب ﷺ: عن نوف البكالي أن عليًا قال له: «يا نوف لا تكن شاعرًا، ولا عريفًا، ولا شرطيًا، ولا جابيًا، ولا عشارًا. فإن دواد عليه السلام قام في ساعة من الليل، فقال: إنها ساعة لا يدعو عبد إلا استجيب له فيها، إلا أن يكون عريفًا، أو شرطيًا، أو جابيًا، أو عشارًا، أو صاحب عرطبة –وهو الطنبور– أو صاحب كوبة –وهو الطبل–[٢٨]».

٤– عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها: عن أم علقمة مولاة عائشة: أن بنات أخي عائشة رضي الله عنها خفضن فألمن ذلك، فقيل لعائشة: «يا أم المؤمنين ألا ندعو لهن من يلهيهن؟ قالت: بلى، قالت: فأرسلت إلى فلان المغني، فأتاهم، فمرت بهم عائشة رضي الله عنها في البيت، فرأته يتغنى ويحرك رأسه طربًا، وكان ذا شعر كثير، فقالت عائشة رضي الله تعالى عنها: أف! شيطان، أخرجوه، أخرجوه، فأخرجوه[٢٩]».

---

[٢٧] سليمان بن أحمد بن أيوب، أبو القاسم الطبراني، المعجم الكبير، تحقيق: حمدي بن عبد المجيد السلفي (القاهرة: مكتبة ابن تيمية، الطبعة ٢)، ١/٨٥، (١٢٤)؛ ابن عساكر، تاريخ دمشق، ٢٧/٣٩، (٧٧٤٢). قال الجديع: «أثر حسن». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ٥٦٢.

[٢٨] أحمد بن عبد الله، أبو نعيم الأصبهاني، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء (بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة ١، ١٩٨٨)، ٤٨/٦، (٣٢٦)؛ ابن عساكر، تاريخ دمشق، ٣٠٥/٦٢، (٧٩٣٧). قال الجديع: «وفي إسناد هذا الأثر من لا يُعرف، وفي بعض طرق ابن عساكر من هو مجروح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ٤٦٢.

[٢٩] محمد بن إسماعيل البخاري، الأدب المفرد، تحقيق: سمير بن أمين الزهيري (الرياض: مكتبة المعارف، الطبعة ١، ١٩٩٨)، باب اللهو في الختان، ٧٠٩، (١٢٤٧)؛ البيهقي، السنن الكبرى، كتاب الشهادات، ٣٧٨/١٠، (٢١٠١٠). قال الألباني: «حسن». انظر: الألباني، تحريم آلات الطرب، ١٣٠.

قلت: كيف أذنت له عائشة رضي الله عنها ثم تنكر عليه؟! ولذلك فالإنكار عليه يحتمل أنه فعل أمرًا مستنكرًا زائدًا على الغناء كالرقص أو الكلام البذيء، وعليه فالذم لم يقع لذات الغناء.

٥- عبد الله بن عمر رضي الله عنهما:

- عن نافع، أن ابن عمر رضي الله عنهما مر عليه قوم محرمون، وفيهم رجل يتغنى، فقال: ألا لا سمع الله لكم، ألا لا سمع الله لكم[٣٠].

- عن عبد الله بن دينار، قال: مر ابن عمر بجارية صغيرة تغني، فقال: لو ترك الشيطان أحدًا ترك هذه[٣١].

قلت: لا يوجد في الأثرين عن ابن عمر -رضي الله عنهما- ما يزيد على كراهته للغناء. قال الأدفوي معلقًا على الأثر الأول: "فهذا إنما قاله لقوم محرمين من حقهم أن يشتغلوا بالتلبية والذكر والدعاء والتسبيح المشروع، فتركهم ذلك واشتغالهم بالغناء يستحقون به الذم[٣٢]».

وبالعودة لحديث ابن عمر في زمارة الراعي الذي تقدم ذكره، فإن هذا الحديث استدل به المانعون على تحريم الزمر، وتحريم سماعه جاء من فعل النبي ﷺ من سد أذنيه عند سماع الزمر، ومحاكاة ابن عمر له بنفس الطريقة فيما نقله نافع، ونفس الحديث احتج به المبيحون على الإباحة، لأنه لو كان سماع زمارة الراعي حرامًا لما ترك ابن عمر نافعًا يسمع، وهو ما فعله الرسول ﷺ بتركه ابن عمر يسمع، ولم يرد في الخبر أن النبي ﷺ نهى الراعي عن الزمر، والبيان لا يؤخر عن وقت الحاجة، ثم مجرد عدم سماع النبي ﷺ، وإعراضه عنه ليس فيه ما يدل على المنع، ويُفسر إعراضه ﷺ؛ أنه دائم الذكر فلا يريد أن يشتغل بغيره.

---

٣٠ عبد الله بن محمد بن عبيد، ابن أبي الدنيا، ذم الملاهي، تحقيق: عمرو عبد المنعم سليم (القاهرة: مكتبة ابن تيمية، الطبعة ١، ١٩٩٦)، ٤٨، (٤٢)؛ البيهقي، السنن الكبرى، كتاب الحج، ٥/١٠٩، (٩١٧٩). قال الجديع: «أثر صحيح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ٥٧١.

٣١ البخاري، الأدب المفرد، باب الغناء واللهو، ٤٢٠، (٧٨٤)؛ ابن أبي الدنيا، ذم الملاهي، ٤٨، (٤٣). قال الألباني: «صحيح الإسناد». انظر: محمد ناصر الدين الألباني، صحيح الأدب المفرد للإمام البخاري (الجبيل: دار الصديق للنشر، الطبعة ٤، ١٩٩٧)، ٢٩٢.

٣٢ جعفر بن ثعلب الأدفوي، الإمتاع بأحكام السماع، تحقيق: عبد السلام يوسف اليعقوب (أنقرة: أكاديمية سونجاغ، ٢٠٢١)، ٢٣١.

٦- عبد الله بن مسعود ﷺ:

- عن إبراهيم النخعي، عن عبد الله بن مسعود، قال: "الغناء ينبت النفاق في القلب[٣٣]».

- عن أبي معمر، عن ابن مسعود، قال: "إذا ركب الرجل الدابة فلم يذكر اسم الله ردفه الشيطان، فقال له: تغن، فإن لم يحسن قال له: تمن[٣٤]».

قلت: غاية ما يستفاد من هذا الأثر؛ الحرص على مداومة ذكر الله تعالى، والتحذير من الغفلة، وإلا فالتمني ليس محرمًا، ولكن قد يلحقه الذم لأنه سلوك العاجز.

- عن أبي الصهباء البكري، قال: "سألت عبد الله بن مسعود عن قوله: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ﴾ [لقمان: ٦] قال: هو والله الغناء[٣٥]».

قلت: إن المنقول عن ابن مسعود ﷺ وغيره من الصحابة والتابعين في دلالة هذه الآية على تفسير (لهو الحديث) بالغناء أو بعض ما يتعلق به؛ أن هذا من عمدة ما يُحتج به من القرآن الكريم على تحريم الغناء، فأقول: صحيح أن الغناء من لهو الحديث، وهو الإنشاد وليست الموسيقى يومئذ، ولكن هل كل لهو حرام؟ ألم يقل النبي ﷺ: لعائشة «يا عائشة ما كان معكم لهو، فإن الأنصار يعجبهم اللهو[٣٦]»، إذن فاللهو المذكور في هذه الآية معلّل بمن يشتريه ليضل عن سبيل الله، ويتخذ آيات الله هزوًا، فكانوا يستعملون الإنشاد وقول الشعر للصد عن سبيل الله، وتفسير ابن مسعود كان رعايًة للعرف من حال المشركين يومئذ وواقعهم من استعمال الغناء للصد عن

---

٣٣ ابن أبي الدنيا، ذم الملاهي، ٤٢، (٣١)؛ البيهقي، السنن الكبرى، ٣٧٧/١٠، (٢١٠٠٦). قلت: والحديث روي مرفوعًا وموقوفًا من طرق متعددة، قال الجديع: «هذا الحديث لا يثبت عن ابن مسعود، لا مرفوعًا، ولا موقوفًا». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ٣٩٢.

٣٤ عبد الرزاق، المصنف، كتاب الجامع، ٢١/١٠، (٢٠٥٣٢)؛ البيهقي، السنن الكبرى، كتاب الحج، ٤١٣/٥، (١٠٣١٨). قال الجديع: «سنده صحيح، واسم أبي معمر عبد الله بن سخرة». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ٤٥٨.

٣٥ ابن أبي الدنيا، ذم الملاهي، ٣٩، (٢٦)؛ الحاكم، المستدرك، كتاب التفسير، ٤٤٥/٢، (٣٥٤٢)؛ البيهقي، السنن الكبرى، ٣٧٧/١٠، (٢١٠٠٣). قال الحاكم: «صحيح الإسناد»، ووافقه الذهبي.

٣٦ أخرجه البخاري، وقد تقدم في التمهيد من هذا البحث.

سبيل الله، وعن الدعوة للإسلام(٣٧). قال ابن حزم: «وهذه صفةٌ من فعلها كان كافرًا بلا خلاف إذا اتخذ سبيل الله تعالى هزوًا، ولو أن امرءًا اشترى مصحفًا ليضل به عن سبيل الله ويتخذها هزوًا لكان كافرًا، فهذا هو الذى ذم الله، وما ذم قط عز وجل من اشترى لهو الحديث ليتلهى به ويروح نفسه لا ليضل عن سبيل الله تعالى، فبطل تعلقهم بقول كل من ذكرنا، وكذلك من اشتغل عامدًا عن الصلاة بقراءة القرآن، أو بقراءة السنن، أو بحديث يتحدث به، أو بنظر في ماله، أو بغناء، أو بغير ذلك فهو فاسق عاص لله تعالى(٣٨)».

– عن الأعمش قال: قال عبد الله بن مسعود: «لا ألفين أحدكم يستلقي على ظهره ثم يرفع إحدى رجليه على الأخرى ثم يرفع عقيرته بالغناء ويدع القرآن(٣٩)».

٧– عبد الله بن عباس ﵁:

– عن ثوير بن أبي فاختة عن أبيه، عن ابن عباس: "﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ﴾، نزلت هذه الآية في رجل اشترى جارية تغنيه ليلًا ونهارًا(٤٠)».

– عن سعيد بن جبير، عن ابن عباس رضي الله عنهما "﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ﴾، قال: الغناء وأشباهه(٤١)».

– عن مجاهد، عن ابن عباس، "﴿لَهْوَ الْحَدِيثِ﴾، قال: شراء المغنية(٤٢)».

---

٣٧ للمزيد من دلالة لفظ اللهو في هذه الآية؛ العودة إلى ما شرحه الجديع في كتابه «الموسيقى والغناء»، ٦٤–٧٣.

٣٨ ابن حزم، المحلى، ٧/٥٦٧.

٣٩ أحمد بن الحسين البيهقي، شعب الإيمان، تحقيق: محمد السعيد بن بسيوني زغلول (بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة ١، ٢٠٠٠)، ٤/٢٩٧، (٥١٠٣). قال الجديع: «أثر ضعيف». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ٥٦٤.

٤٠ علي بن أحمد بن محمد بن علي الواحدي، أسباب نزول القرآن، تحقيق: كمال بسيوني زغلول (بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة ١، ١٩٩١)، ٣٥٧، (٦٧٨). قال الجديع: «أثر ضعيف جدًا، ثوير واه جدًا». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ٥٦٥. قلت: وأخرجه البيهقي، ولكن نسبه لابن مسعود من طريق ثوير أيضًا. انظر: البيهقي، شعب الإيمان، ٤/٢٧٩، (٥١٠٤).

٤١ البخاري: الأدب المفرد، باب الغناء واللهو، ٤٢١، (٧٨٦)؛ البيهقي، السنن الكبرى، كتاب الشهادات، ١٠/٣٧٣، (٢٠٩٨٧). قال الجديع: «أثر حسن». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ٥٦٥.

٤٢ محمد بن جرير الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي (الجيزة: دار هجر للطباعة والنشر، الطبعة ١، ٢٠٠١)، ١٨/٥٣٦. قال الجديع: «أثر ضعيف». انظر: الموسيقى والغناء، ٥٦٦.

– عن عطية العوفي، عن ابن عباس، ''﴿لِيُضِلَّ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ﴾، قال: سبيل الله: قراءة القرآن، وذكر الله إذا ذكره، وهو رجل من قريش اشترى جارية مغنية(٤٣)».

– عن عكرمة، عن ابن عباس، ''﴿وَأَنْتُمْ سَامِدُونَ﴾ [النجم: ٦١]، قال: هو الغناء بالحميرية، اسمدي لنا: تغني لنا(٤٤)».

قلت: هذه الآية في دلالتها كدلالة آية سورة لقمان المتقدمة، فيمن يتخذ الغناء وسيلة للصد عن سبيل الله، فقد صح عن ابن عباس قوله: ﴿سَامِدُونَ﴾، قال: «هو الغناء، كانوا إذا سمعوا القرآن تغنوا ولعبوا، وهي بلغة أهل اليمن، يقول اليماني إذا تغنى: أسمد(٤٥)»، ثم أن الله قال في الآية قبلها: ﴿وَتَضْحَكُونَ وَلَا تَبْكُونَ﴾ [النجم،٦٠]، فهل يحرّم الضحك المجرد لذاته؟!

– عن عطية العوفي، عن ابن عباس، «﴿وَاتَّبَعُوا مَا تَتْلُوا الشَّيَاطِينُ﴾ ... واتبعوا الشهوات التي كانت الشياطين تتلو وهي المعازف واللعب وكل شيء يصد عن ذكر الله(٤٦)».

– عن حبيب بن صالح، عن ابن عباس قال: ''السحت: الرشوة في الحكم، ومهر البغي، وثمن الكلب، وثمن القرد، وثمن الخنزير، وثمن الخمر، وثمن الميتة، وثمن الدم، وعسب الفحل، وأجر النائحة، وأجر المغنية، وأجر الكاهن، وأجر الساحر، وأجر القائف، وثمن جلود السباع، وثمن جلود الميتة، فإذا دُبغت فلا بأس بها، وأجر صور التماثيل، وهدية الشفاعة، وجعيلة الغزو(٤٧)».

– عن أبي هاشم الكوفي، عن ابن عباس، قال: ''الدف حرام، والمعازف حرام، والكوبة حرام، والمزمار حرام(٤٨)».

---

٤٣ الطبري، جامع البيان، ٥٣٩/١٨. قال الجديع: «أثر ضعيف جدًا، هذا إسناد مسلسل بالضعفاء». انظر: الموسيقى والغناء، ٥٦٧.

٤٤ ابن أبي الدنيا، ذم الملاهي، ٤٢، (٣٣)؛ البيهقي، السنن الكبرى، كتاب الشهادات، ٣٧٧/١٠، (٢١٠٠٥). قال الجديع: «أثر صحيح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ٥٦٨.

٤٥ عبد الرزاق، المصنف، ٢٥٦/٣، (٣٠٥١)؛ الطبري، جامع البيان، ٥٥٩/٢٢. قال الجديع: «إسناده صحيح». انظر: الموسيقى والغناء، ٥٦٨.

٤٦ عبد الرحمن بن محمد بن إدريس الرازي، ابن أبي حاتم، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: أسعد محمد الطيب (مكة المكرمة: مكتبة نزار مصطفى الباز، الطبعة ٣، ١٩٩٩)، ١٨٥/١-١٨٦. قال الجديع: «أثر ضعيف جدًا». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ٥٧٠.

٤٧ البيهقي، السنن الكبرى، كتاب البيوع، ٢١/٦، (١١٠٥٠)، قال البيهقي: «هذا منقطع بين حبيب بن صالح وابن عباس، وهو موقوف».

٤٨ البيهقي، السنن الكبرى، كتاب الشهادات، ٣٧٦/١٠، (٢١٠٠٠). قال الجديع: «أثر ضعيف». انظر: الجديع، الموسيقى

٨- جابر بن عبد الله الأنصاري رضي الله عنهما: عن أبي ظبيان، عن جابر، في قوله: «﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ﴾، قال: هو الغناء والاستماع له[٤٩]».

٩- عبد الله بن عمرو بن العاص رضي الله عنهما: عن عطاء بن يسار، عن عبد الله بن عمرو، قال في هذه الآية في القرآن: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾ [المائدة: ٩٠] قال: «هي في التوراة: إن الله أنزل الحق ليذهب به الباطل، ويبطل به اللعب، والزفن، والزمارات، والمزاهر، والكنارات، والتصاوير، والشعر، والخمر، فمن طعمها أقسم بيمينه وعزته: لمن شربها بعدما حَرَّمْتُهَا لأعطشنه يوم القيامة، ومن تركها بعدما حَرَّمْتُهَا سقيته إياها من حظيرة القدس[٥٠]».

قلت: قوله في التوراة دليل على أن هذا الخبر من الإسرائيليات.

١٠- أنس بن مالك ﷺ: عن أبي روح، عن أنس بن مالك، قال: «أخبث الكسب كسب الزمارة[٥١]».

١١- أبو ذر الغفاري ﷺ: عن عبد الرحمن بن زياد بن أنعم، «أن أبا ذر الغفاري، دعي إلى وليمة فلما حضر إذا هو بصوت، فرجع، فقيل له: ألا تدخل؟ فقال: أسمع فيه صوتًا، ومن كَثَّرَ سوادًا كان من أهله، ومن رضي عملًا كان شريك من عمله[٥٢]».

قلت: هذه جملة ما نُقل عن الصحابة رضي الله عنهم في ذم الغناء، فما صح منها سندًا ليس فيها تصريح بالتحريم، وأحسن ما فيه لا يزيد حكمه على الكراهة، ولم يصح عنهم تحريم شيء من الآلات المصاحبة للغناء، بل ثبت عنهم كما تقدم في المطلب الأول سماعهم للغناء بالآلات أو مفردًا عنها، في مناسبة أو غير مناسبة، وكان بعض ذلك في حياة النبي ﷺ وحضوره.

والغناء، ٥٧٠.

٤٩ الطبري، جامع البيان، ١٨/٥٣٦. قال الجديع: «أثر ضعيف». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ٥٧٢.

٥٠ البيهقي، السنن الكبرى، كتاب الشهادات، ١٠/٣٧٦، (٢١٠٠١). قال الجديع: «أثر صحيح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ٥٧٢.

٥١ ابن أبي الدنيا، ذم الملاهي، ٦٤، (٦٧). قال الجديع: «أثر ضعيف جدًا». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ٥٧٣.

٥٢ عبد الله بن المبارك المروزي، الزهد والرقائق، تحقيق: حبيب الرحمن الأعظمي (بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة ٢، ٢٠٠٤)، باب اللهو، ٤٤٧، (٤٢). قال الجديع: «أثر ضعيف جدًا». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ٥٧٣.

المبحث الثاني: الغناء والموسيقى في حياة التابعين

لم يكن حال التابعين في الغناء والموسيقى مختلفًا عن حياة الصحابة، فقد ورد عنهم الترخص والإباحة، كما ورد عنهم الذم والبغض على ما يأتي بيانه:

المطلب الأول: الآثار الواردة عن التابعين في إباحة الغناء والموسيقى

مذاهب التابعين في جارية على أصل الإباحة، وفيما يلي ما ثبت عنهم من الرواية في الترخص في مسألتي الغناء والموسيقى:

١- **سعيد بن المسيّب**: عن غنيمة جارية سعيد قالت: «كان سعيد لا يأذن لابنته في اللعب ببنات العاج. وكان يرخص لها في الكبر. يعني الطبل[٥٣]».

٢- **محمد بن سيرين**:

- عن هشام بن حسان، قال: ''أن محمد بن سيرين كان يعجبه ضرب الدف عند المِلاك[٥٤]».

- عن عبد الله بن عون، قال: ''كان في آل محمد (يعني ابن سيرين) مِلاك، فلما أن فرغوا ورجع محمد إلى منزله قال لهن: وأين صفاقتكن؟ قال ابن عون: يعني الدف[٥٥]».

٣- **عطاء بن أبي رباح**:

- عن ابن جريج، قال: سألت عطاء عن الغناء بالشعر؟ فقال: ''لا أرى به بأسا ما لم يكن فحشًا[٥٦]».

---

٥٣ محمد بن سعد بن منيع البصري، الطبقات الكبرى، تحقيق: محمد عبد القادر عطا (بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة ١، ١٩٩٠)، ١٠٢/٥. قال الجديع: «إسناده صالح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٨٢.

٥٤ أحمد بن علي بن محمد بن حجر العسقلاني، المطالب العالية بزوائد المسانيد الثمانية، تحقيق: سعد بن ناصر الشثري وآخرين (الرياض: دار العاصمة، الطبعة ١، ١٩٩٨)، ٣٧٠/٨، (١٦٧٨). قال الشثري: «صحيح الإسناد».

٥٥ ابن أبي شيبة، المصنف، كتاب النكاح، ٢٨٠/٩، (١٧٢٠٢). قال الجديع: «إسناده صحيح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٨٢-١٨٣.

٥٦ البيهقي، السنن الكبرى، كتاب الشهادات، ٣٨٠/١٠، (٢١٠١٩)؛ يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر القرطبي، التمهيد لما في الموطأ من المعاني والأسانيد، تحقيق: مصطفى العلوي، وآخرين (المغرب: وزارة عموم الأوقاف والشؤون الإسلامية، ١٩٦٧)، ١٩٨/٢٢. قال الجديع: «إسناده صحيح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء،١٨٢.

– وفي رواية عن ابن جريج، عن عطاء، قال: ''لا بأس بالغناء والحداء والشعر للمحرم، ما لم يكن فحشًا[٥٧]».

٤– إياس بن معاوية: عن هشام بن حجير، عن إياس بن معاوية، إنه ذكر الغناء، فقال: «هو بمنزلة الريح يدخل في هذه ويخرج من هذه». قال سفيان بن عيينة: «يذهب إلى انه لا بأس به[٥٨]».

٥– عكرمة مولى ابن عباس: عن يزيد بن هارون، قال: «قدم عكرمة البصرة، وأتاه أيوب وسليمان التيمي ويونس بن عبيد، فبينما هو يحدثهم إذ سمع صوت غناء، فقال عكرمة: اسكتوا، ثم قال: قاتله الله، لقد أجاد. أو قال: ما أجود ما غنى[٥٩]».

٦– عون بن عبد الله بن عتبة بن مسعود الهذلي: عن مغيرة، قال: «كان عون بن عبد الله يقُصُّ، فإذا فرغ أمر جارية له تقُصُّ وتُطرِّبُ. قال مغيرة: فأرسلت إليه أو أردت أن أرسل إليه: إنك من أهل بيت صدق، وإن الله لم يبعث نبيه ﷺ بالحمق، وإن صنيعك هذا صنيع أحمق[٦٠]».

٧– سويد بن غفلة: عن إبراهيم بن عبد الأعلى، قال: «كان سويد بن غفلة يأمر غلامًا له فيحدو لنا[٦١]».

٨– يعقوب بن دينار بن أبي سلمة الماجشون: عن مصعب بن عبد الله: «أن يعقوب الماجشون كان يعلم الغناء، ويتخذ القيان، ظاهر أمره[٦٢]».

---

٥٧ ابن أبي شيبة، المصنف، كتاب الحج، ٢٠٤/٨، (١٤٤٩٣). قال الجديع: «إسناده صحيح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٨٢.

٥٨ محمد بن إسحاق بن العباس الفاكهي، أخبار مكة في قديم الدهر وحديثه، تحقيق: عبد الملك بن عبد الله بن دهيش (مكة المكرمة: مكتبة الأسدي، الطبعة ٤، ٢٠٠٣)، ٢٤/٣، (١٧٢٧). قال ابن دهيش:» إسناده حسن».

٥٩ ابن عساكر، تاريخ دمشق، ١١٧/٤١. قال الجديع: «يزيد بن هارون لم يدرك زمن القصة، لكنه يروي باتصال عن سليمان التيمي، فيحتمل أن يكون حملها عنه». الجديع، الموسيقى والغناء، ١٨٣.

٦٠ ابن عساكر، تاريخ دمشق، ٨٩/٤٧. قال الجديع: «إسناده صحيح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٨٣.

٦١ ابن أبي شيبة، المصنف، كتاب الحج، ٢٠٥/٨، (١٤٤٩٦).

٦٢ محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرناؤوط وآخرين (بيروت: مؤسسة الرسالة، الطبعة ٣، ١٩٨٥)، ٣٧٠/٥.

قلت: هذه الروايات كلها ثابتة عن سادة التابعين وفقهائهم ومحدثيهم توضح مذاهبهم في سماع الغناء والترخص ببعض الآلات الموسيقية، فهذا سيد التابعين بالمدينة المنورة سعيد بن المسيب يرخص لابنته استعمال الطبل، وإمام مكة ومفتي المناسك عطاء بن أبي رباح يرخص بالغناء بالشعر غير الفاحش حتى للمُحْرِم، وهذا سيد التابعين بالبصرة؛ محمد بن سيرين يعجبه الدُف في العرس، وإياس بن معاوية يرخص بالغناء صراحة، وأشهر تلاميذ ابن عباس ومولاه عكرمة يمدح المغني والغناء، وهذا الثقة العابد عون بن عبد الله الهذلي من خيار أهل الكوفة يأمر جاريته فتقص عليه، وعلى من حضر من أصحابه بصوت جميل يُطرب السامع، وسويد بن غفلة من كبار سادة التابعين كان يأمر غلامه أن يحدو لهم، والإمام المحدث يعقوب بن أبي سلمة الماجشون كان يُعلّم الغناء ويتخذ المغنيات، وقد عُرف آل الماجشون[٦٣] بصناعة الغناء والعزف مع الفقه والدين والصلاح.

وقد وردت آثار كثيرة في إباحة الغناء وآلاته غير ما تقدم عن سعيد بن المسيب، وسالم بن عبد الله بن عمر بن الخطاب، وخارجة بن زيد، وسعيد بن جبير، وعامر الشعبي، وعبد الله بن محمد بن عبد الرحمن بن أبي بكر الصديق، ومحمد بن شهاب الزهري، وعمر بن عبد العزيز، وسعد بن إبراهيم الزهري، وغيرهم، يمكن العودة إليها في مظانها[٦٤]، ولكنها لا تثبت، وقد ذكر الجديع بعضها وبين ضعف أسانيدها[٦٥].

---

٦٣ آل الماجشون: يعقوب بن أبي سلمة، وابنه يوسف الماجشون وإخوته، وابن أخي الماجشون عبد العزيز بن عبد الله بن أبي سلمه، وابنه عبد الملك بن عبد العزيز. كلهم كانوا يرخصون في السماع ومولعين به. انظر أخبارهم عند الذهبي، السير، ٣٧٢/٨، ٣٧١/٨، ٣٥٩/١٠. ومعنى الماجشون: «لون القمر، أو شبه القمر لحسنه، وجماله وحمرة وجنتيه». انظر: محمّد مرتضى الحسيني الزَّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: جماعة من المختصين (الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، ٢٠٠١)، ١٥٠/٣٦.

٦٤ الأدفوي، الإمتاع، ١٥٦–١٦٣؛ محمد بن علي الشوكاني، نيل الأوطار شرح منتقى الأخبار، تحقيق: عصام الدين الصبابطي (القاهرة: دار الحديث، الطبعة ١، ١٩٩٣)، ١١٣/٨–١١٥.

٦٥ الجديع، الموسيقى والغناء، ١٨٤–١٨٥.

المطلب الثاني: الآثار الواردة عن التابعين في ذم الغناء والموسيقى

١- مجاهد بن جبر المكي:

- عن حبيب بن أبي ثابت، عن مجاهد، قوله: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ﴾، قال: الغناء[٦٦].

- عن عبد الكريم، عن مجاهد، قوله: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ﴾، قال: ''الغناء والاستماع له وكل لهو[٦٧]».

- عن ابن أبي نجيح، عن مجاهد، في قوله: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ﴾، قال: ''المغني والمغنية بالمال الكثير، أو استماع إليه، أو إلى مثله من الباطل[٦٨]».

- عن منصور، عن مجاهد، قال: ''﴿وَاسْتَفْزِزْ مَنِ اسْتَطَعْتَ مِنْهُمْ بِصَوْتِكَ﴾، صوته المزامير[٦٩]».

٢- عكرمة مولى ابن عباس:

- عن شعيب بن يسار، قال: سألت عكرمة: لهو الحديث؟، قال: ''هو الغناء[٧٠]».

- عن ابن أبي نجيح عن عكرمة ﴿وَأَنْتُمْ سَامِدُونَ﴾، قال: ''هو الغناء بالحميرية[٧١]».

٣- سعيد بن المسيب: عن يحيى بن سعيد، عن سعيد بن المسيب، قال: ''إني لأبغض الغناء، وأحب الرجز[٧٢]».

---

٦٦ الطبري، جامع البيان، ٣٣٦/١٨، ابن أبي الدنيا، ذم الملاهي، ٤٢، (٣٣). قال الجديع: «إسناده صحيح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٧٣.

٦٧ الطبري، جامع البيان، ٥٣٧/١٨. قال الجديع: ''إسناده حسن''. انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٧٣.

٦٨ الطبري، جامع البيان، ٥٣٧/١٨. قال الجديع: ''إسناده صحيح''. انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٧٤.

٦٩ محمد بن أبي بكر، ابن قيم الجوزية، إغاثة اللهفان من مصايد الشيطان، تحقيق: محمد حامد الفقي (الرياض: مكتبة المعارف، د.ت)، ٢٥٦/١. قال الجديع: «إسناده صحيح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ٦١.

٧٠ الطبري، جامع البيان، ٥٣٨/١٨، ابن أبي الدنيا، ذم الملاهي، ٤٠، (٢٨). قال الألباني: ''حسن الإسناد''. انظر: الألباني، تحريم آلات الطرب، ١٤٣.

٧١ ابن أبي شيبة، المصنف، كتاب فضائل القرآن، ٣٠٤/١٦، (٣١٩٦٦). قال الجديع: «إسناده صحيح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٧٤.

٧٢ عبد الرزاق، المصنف، كتاب الجامع، ٨٥/١٠، (٢٠٨٠٢). قال الألباني: «سنده صحيح». انظر: الألباني، تحريم آلات

٤– الحسن البصري: عن يحيى بن أبي أسيد، «أن الحسن البصري كان إذا دُعي إلى الوليمة يقول: أفيها برابط؟ فإن قيل: نعم، قال: لا دعوة لهم ولا نعمة عين[٧٣]».

٥– إبراهيم بن يزيد النخعي:

– عن حبيب بن أبي ثابت، عن إبراهيم: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ﴾، قال: «هو الغناء[٧٤]».

– عن حبيب بن أبي ثابت، عن إبراهيم النخعي، قال: ''الغناء ينبت النفاق في القلب[٧٥]».

– عن إبراهيم النخعي، قال: ''كان أصحاب عبد الله (يعني ابن مسعود) يستقبلون الجواري في الأزقة معهن الدفوف فيشقونها[٧٦]».

٦– إياس بن معاوية المزني: عَن أيوب؛ قال: سئل إياس عَن البربط؛ فقال: ''لو أمرت أن أميز عمل أهل الجنة من عمل أهل النار لم أجعل البربط من عمل أهل الجنة[٧٧]».

٧– حبيب بن أبي ثابت الكوفي: عن سفيان، عن حبيب بن أبي ثابت، ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ﴾، قال: «هو الغناء[٧٨]».

الطرب، ١٠١.

٧٣ محمد بن أحمد بن رشد القرطبي، البيان والتحصيل، تحقيق: محمد حجي وآخرين (بيروت: دار الغرب الإسلامي، الطبعة ٢، ١٩٨٨)، ٥/١١٤. قال الجديع: «إسناده جيد». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٧٦.

٧٤ ابن أبي الدنيا، ذم الملاهي، ٤١، (٢٩). قال الجديع: «إسناده صحيح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٧٣.

٧٥ ابن أبي شيبة، المصنف، كتاب البيوع والأقضية، ١١/٥٣٥، (٢٢٤٤٣). قال الجديع: «إسناده صحيح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٧٥.

٧٦ ابن أبي شيبة، المصنف، كتاب الأدب، ١٤/٤٦٢، (٢٨١٦١). قال الألباني: «سنده صحيح». انظر: الألباني، تحريم آلات الطرب، ١٠٤.

٧٧ أحمد بن محمد بن حنبل، العلل ومعرفة الرجال، تحقيق: وصي الله بن محمد عباس (الرياض: دار الخاني، الطبعة ٢، ٢٠٠١)، ٣/٣٩، (٤٠٧٤). قال الجديع: «إسناده جيد». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٧٦. والبربط: «ملهاة تشبه العود، وهو فارسي معرب، وأصله بربت؛ لأن الضارب به يضعه على صدره، واسم الصدر: بر. انظر: ابن الأثير، النهاية، ١/١١٢.

٧٨ ابن أبي شيبة، المصنف، كتاب البيوع والأقضية، ١١/٥٣٤، (٢٢٤٤١). قال الجديع: «إسناده صحيح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٧٣.

٨- مكحول بن عبد الله الشامي: عن رستم أبو يزيد، قال: سمعت مكحولًا يقول: في قوله عز وجل: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ﴾، قال: «الجواري الضاربات[٧٩]».

٩- عامر بن شراحيل الشعبي: عن إسماعيل بن أبي خالد، عن الشعبي: «أنه كره أجر المغنية[٨٠]».

١٠- شريح بن الحارث القاضي:

- عن أبي حصين عثمان بن عاصم الأسدي: «أن رجلًا كسر طنبورًا لرجل فخاصمه إلى شريح، فلم يضمنه شيئًا[٨١]».

- عن مغراء العمي، عن شريح: "أنه سمع صوت دف، فقال: الملائكة لا يدخلون بيتًا فيه دف[٨٢]».

ومما ورد عنهم في الذم ولا يصح سنده:

١- عمر بن عبد العزيز:

- عن الأوزاعي، قال: كتب عمر بن عبد العزيز إلى عمر بن الوليد كتابًا فيه: "وإظهارك المعازف والمزمار بدعة في الإسلام[٨٣]».

- عن الليث، "أن عمر بن عبد العزيز كتب بقطع اللهو كله إلا الدف وحده بالعرس[٨٤]».

---

٧٩ ابن عساكر، تاريخ دمشق، ١٤٦/١٨، (٢١٨٠). قال الجديع: «إسناده لا بأس به». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٧٤.

٨٠ ابن أبي الدنيا، ذم الملاهي، ٥٥، (٥٦). قال الألباني: «سنده صحيح». انظر: الألباني، تحريم آلات الطرب، ١٢.

٨١ ابن أبي شيبة، المصنف، كتاب البيوع والأقضية، ٤٤/١٣، (٢٤٧٥٨)؛ البيهقي، السنن الكبرى، كتاب الغصب، ١٦٧/٦، (١١٥٥١). قال الجديع: «إسناده صحيح». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٧٦.

٨٢ ابن أبي شيبة، المصنف، كتاب النكاح، ٤٤/١٣، (٢٤٧٥٨). قال الجديع: «إسناده حسن». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٧٦.

٨٣ النسائي، السنن الكبرى، كتاب قسم الخمس، ٣٢٦/٤، (٤٤٢١). قال الجديع: «وأحسبه منقطعًا بين الأوزاعي وعمر، فإنه لم يُذكر برواية عنه أو سماع منه، وكأنه من أجل صغره يوم مات عمر، فقد ولد سنة (٨٨) ومات عمر سنة (١٠١)». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٧٦.

٨٤ ابن رشد، البيان والتحصيل، ١١٤/٥. قال الجديع: «منقطع». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٧٨.

٢- **سويد بن غفلة الجعفي:** عن عمران بن سلمة، قال: قال لي خيثمة: أنا سمعت سويدًا، يقول: «لا تدخل الملائكة بيتا فيه دف[٨٥]».

٣- **علي بن الحسين:** عن أبي يزيد، عن علي بن الحسين، قال: «ما قُدّست أمة فيها البربط[٨٦]».

قلت: الجواب على ما تقدم من الآثار التي صحت أسانيدها عن التابعين، فأما الاستدلال بالآيات فقد تقدم الكلام عنها في مطلب الآثار الواردة عن الصحابة في ذم الغناء والموسيقى، وأما ما جاء من ذم الغناء عن ابن المسيب، والنخعي، والشعبي، فإنها محمولة على ذم الغناء الماجن الذي يثير الشهوات ويزين المنكر لا الغناء البريء الذي وردت النصوص بحله، بل واستحبابه في محله.

وأما ما ورد عنهم في ذم الآلات من الدُف والطنبور والبربط، ليس فيها ما يدل على التحريم؛ غاية ما يستفاد منها الكراهة، والذم الوارد من حيث الجملة يُحمل على استعمال هذه الآلات وغيرها في الغناء المصاحب للمنكرات والمعاصي، وإلا كيف لا تدخل الملائكة بيت فيه دُف؟ وقد ضُرب به في بيت النبي ﷺ وبحضوره. وقد علق الجديع على ذلك فقال: «كما تلاحظ هؤلاء الذامين الذين ثبت عنهم النقل جميعًا من أهل العراق، وكان علماء العراق يشددون في إنكار الغناء والمعازف، كما رأيت في صنيع أصحاب عبد الله بن مسعود من تشقيق الدفوف، وهذا صنيع ترده سنة النبي ﷺ، أن تُخرّق الدفوف بأيدي الصبيان وقد أُبيحت في بيت النبوة[٨٧]».

ومما تقدم من الآثار عن الصحابة والتابعين في إباحة الغناء والموسيقى ينقض دعوى الإجماع على تحريم مطلق الغناء المنفرد عن الآلة أو المقترن بها، وأنهم متفقون على تحريم كل غناء يشتمل على فحش أو فسق أو تحريض على معصية، إذ الغناء ليس إلا كلامًا، فحسنه حسن، وقبيحه قبيح، وكل قول يشتمل على حرام فهو حرام، فما بالك إذا اجتمع له الوزن واللحن

---

٨٥ ابن أبي شيبة، المصنف، كتاب النكاح، ٢٨١/٩، (١٧٢٠٧). قال الجديع: «إسناده ضعيف». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٧٧.

٨٦ ابن أبي الدنيا، ذم الملاهي: ٥٥، (٥٨). قال الجديع: «وفي إسناده أبو يزيد البراد من شيوخ مروان الفزاري الذين لا يُعرفون». انظر: الجديع، الموسيقى والغناء، ١٧٧.

٨٧ الجديع، الموسيقى والغناء، ١٧٩.

والتأثير؟ واتفقوا على إباحة ما خلا ذلك في مواطن السرور المشروعة، كالعرس وقدوم الغائب، وأيام الأعياد، ونحوها.

الخاتمة

بعد هذا العرض المختصر للمنقول عن الصحابة والتابعين في مسألتي الغناء والموسيقى؛ يمكن أن نخلُص إلى النتائج التالية:

١- أن المنقول عن الصحابة والتابعين يميل بوضوح تارة إلى الإباحة، وتارة إلى الذم، وهذا مبني على اعتبار الاجتهاد، والذين قالوا بالذم أو نحوه مبني على اعتبار التزهيد في الإقبال على اللهو.

٢- كونهم وقع بينهم من رخّص وتوسّع، فذلك يدل أن هذه المسألة غير محسومة عندهم من ناحية الحكم الشرعي في المنع، ولذلك وجدوا فسحة فيها، مع أنها قضية لا يمكن أن تكون الأحكام في مثلها خفية.

٣- لم يرد عن الصحابة والتابعين شيء في المنع فيما يتعلق بالغناء إذا كان في سياق الرقائق، وإنشاد الشعر، النظيف، ومدح النبي ﷺ، وذكر مآثر الإسلام، وما ورد عنهم يُشعر بوضوح لا يقبل اللبس أن هذه المسألة ليست بهذا التشديد الذي يراه البعض.

٤- كانوا ينشدون الشعر ويتغنون به ويشهد على ذلك ما كانت تفعله جوار الأنصار من ذكر أيامهم، ولم يكن عليهم من بأس ولا من حرج، فإذا صاحبه شيء يزيده حسنًا من الآلة واللحن مما يرقق القلوب ويلين الطبع، فليس في المنقول عنهم ما يمنع، وبناء على ذلك فإن الإنشاد الديني لا حرج فيه.

٥- يجب عدم إغفال أن السلف إنما وقع منهم التخفيف في هذه المسألة، وعليه فالآثار عنهم ليست كثيرة، فحياتهم كانت مشغولة بالجهاد والفتوح، فكانت الجدية غالبة على المجتمع، فَقَلّ ورود الأثر، وكلما تأخر الزمن زاد الحديث فيها.

٦- مسألة الغناء والموسيقى ليست من باب العبادات، بل العادات.

٧- الآثار عن الصحابة والتابعين تصلح للاستشهاد لكنها إذا تفردت فهي ليست حجة، فكيف إن عارضت نصًا صريحًا.

٨- ومع اختلاف الصحابة في هذه المسألة لم يرد عنهم شيء البتة الغلظة والشدة في الإنكار على من يرى إباحة الغناء.

٩- الأصل في الأصوات الحل، والصوت الحسن الجميل بالنظر إلى ذاته نعمة.

١٠- إن الآلات الموسيقية كالدف والبربط والزمارة كانت موجودة عند العرب قبل الإسلام، وبقيت بعده، ولا يوجد نص صحيح صريح في الذم لا يقبل التأويل.

١١- سماع الأناشيد سواء الوطنية أو الدينية مشروع مباح، مفردًا عن الآلات، أو مقرونًا بها، ما دام بشعر مباح وكلمات طيبة.

ثبت المصادر

١- ابن أبي الدنيا، عبد الله بن محمد بن عبيد. *ذم الملاهي*. تحقيق: عمرو عبد المنعم سليم. القاهرة: مكتبة ابن تيمية. الطبعة ١. ١٩٩٦.

٢- ابن أبي حاتم، عبد الرحمن بن محمد بن إدريس الرازي. *تفسير القرآن العظيم*. تحقيق: أسعد محمد الطيب. مكة المكرمة: مكتبة نزار مصطفى الباز. الطبعة ٣. ١٩٩٩.

٣- ابن أبي شيبة، أبو بكر عبد الله بن محمد. *المصنف*. تحقيق: سعد بن ناصر الشثري. الرياض: دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع. الطبعة ١. ٢٠١٥.

٤- ابن الأثير، المبارك بن محمد بن محمد بن محمد. *النهاية في غريب الحديث والأثر*. تحقيق: طاهر أحمد الزاوي. وآخرين. بيروت: المكتبة العلمية. الطبعة ١. ١٩٧٩.

٥- ابن القيسراني، محمد بن طاهر بن علي بن أحمد المقدسي. *السماع*. تحقيق: أبو الوفا المراغي. القاهرة: لجنة إحياء التراث الإسلامي. ١٩٧٠.

٦- ابن المبارك، عبد الله بن المبارك المروزي. *الزهد والرقائق*. تحقيق: حبيب الرحمن الأعظمي. بيروت: دار الكتب العلمية. الطبعة ٢. ٢٠٠٤.

٧- ابن بكار، الزبير بن بكار المكي. *الأخبار الموفقيات*. تحقيق: سامي العاني. بيروت: عالم الكتب. الطبعة ٢. ١٩٩٦.

٨- ابن حجر، أحمد بن علي بن محمد بن حجر العسقلاني. *المطالب العالية بزوائد المسانيد الثمانية*. تحقيق: سعد بن ناصر الشثري وآخرون. الرياض: دار العاصمة. الطبعة ١. ١٩٩٨.

٩- ابن حزم، علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الظاهري. *المحلى بالآثار*. تحقيق: عبد الغفار سليمان البنداري. بيروت: دار الفكر. د.ت.

١٠- ابن رشد، محمد بن أحمد بن رشد القرطبي. *البيان والتحصيل*. تحقيق: محمد حجي وآخرون. بيروت: دار الغرب الإسلامي. الطبعة ٢. ١٩٨٨.

١١- ابن سعد، محمد بن سعد بن منيع البصري. *الطبقات الكبرى*. تحقيق: محمد عبد القادر عطا. بيروت: دار الكتب العلمية. الطبعة ١. ١٩٩٠.

١٢- ابن عبد البر، يوسف بن عبد الله بن محمد القرطبي. التمهيد لما في الموطأ من المعاني والأسانيد. تحقيق: مصطفى العلوي. وآخرين. المغرب: وزارة عموم الأوقاف والشؤون الإسلامية. ١٩٦٧.

١٣- ابن عساكر، علي بن الحسن بن هبة الله. *تاريخ دمشق*. تحقيق: عمر بن غرامة العمروي. بيروت: دار الفكر. ١٩٩٥.

١٤- ابن غلام. زكريا بن غلام قادر الباكستاني. *ما صح من آثار الصحابة في الفقه*. جدة: دار الخراز. الطبعة ١. ٢٠٠٠.

١٥- أبو داود، سليمان بن الأشعث الأزدي السجستاني. *سنن أبي داود*. تحقيق: شعيب الأرنؤوط. وآخرون. بيروت: دار الرسالة العالمية. الطبعة ١. ٢٠٠٩.

١٦- أبو نعيم، أحمد بن عبد الله الأصبهاني. *حلية الأولياء وطبقات الأصفياء*. بيروت: دار الكتب العلمية. الطبعة ١. ١٩٨٨.

١٧- أحمد بن حنبل. *العلل ومعرفة الرجال*. تحقيق: وصي الله بن محمد عباس. الرياض: دار الخاني. الطبعة ٢. ٢٠٠١.

١٨- أحمد بن حنبل. *مسند الإمام أحمد بن حنبل*. تحقيق: شعيب الأرنؤوط وآخرون. بيروت: مؤسسة الرسالة. الطبعة ١. ٢٠١١.

١٩- الأدفوي، جعفر بن ثعلب الأدفوي. *الإمتاع بأحكام السماع*. تحقيق: عبد السلام يوسف اليعقوب. أنقرة: أكاديمية سونجاغ. ٢٠٢١.

٢٠- الألباني، محمد ناصر الدين. *تحريم آلات الطرب*. بيروت: مؤسسة الريان. الطبعة ٣. ٢٠٠٥.

٢١- الألباني، محمد ناصر الدين. صحيح *الأدب المفرد للإمام البخاري*. الجبيل: دار الصديق للنشر. الطبعة ٤. ١٩٩٧.

٢٢- الألباني، محمد ناصر الدين. صحيح *سنن النسائي*. الرياض: مكتب التربية العربي لدول الخليج. الطبعة ١. ١٩٨٨.

٢٣- البخاري. محمد بن إسماعيل. *صحيح البخاري*. تحقيق: مصطفى البغا. دمشق: دار ابن كثير. الطبعة ٥. ١٩٩٣.

٢٤- البخاري، محمد بن إسماعيل. *الأدب المفرد*. تحقيق: سمير بن أمين الزهيري. الرياض: مكتبة المعارف. الطبعة ١. ١٩٩٨.

٢٥- البيهقي، أحمد بن الحسين بن علي بن موسى أبو بكر. *السنن الكبرى*. تحقيق: محمد عبد القادر عطا. بيروت: دار الكتب العلمية. ٢٠٠٣.

٢٦- البيهقي، أحمد بن الحسين. *شعب الإيمان*. تحقيق: محمد السعيد بن بسيوني زغلول. بيروت: دار الكتب العلمية. الطبعة ١. ٢٠٠٠.

٢٧- الترمذي، محمد بن عيسى. *الجامع الكبير*. تحقيق: بشار عواد معروف. بيروت: دار الغرب الإسلامي. الطبعة ١. ١٩٩٦.

٢٨- الجديع. عبد الله بن يوسف الجديع. *الموسيقى والغناء في ميزان الإسلام*. بيروت: مؤسسة الريان. الطبعة ٣. ٢٠٢٢.

٢٩- الحاكم، محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري. *المستدرك على الصحيحين*. تحقيق: مصطفى عبد القادر عط. بيروت: دار الكتب العلمية. الطبعة ١. ١٩٩٠.

٣٠- الخطابي، حمد بن محمد بن إبراهيم. *غريب الحديث*. تحقيق: عبد الكريم إبراهيم الغرباوي. دمشق: دار الفكر. ١٩٨٢.

٣١- الذهبي، محمد بن أحمد بن عثمان. *سير أعلام النبلاء*. تحقيق: شعيب الأرناؤوط وآخرين. بيروت: مؤسسة الرسالة. الطبعة ٣. ١٩٨٥.

٣٢- الزبيدي، محمّد مرتضى الحسيني الزَّبيدي. *تاج العروس من جواهر القاموس*. تحقيق: جماعة من المختصين. الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء. ٢٠٠١.

٣٣- الشوكاني، محمد بن علي. *نيل الأوطار شرح منتقى الأخبار*. تحقيق: عصام الدين الصبابطي. القاهرة: دار الحديث. الطبعة ١. ١٩٩٣.

٣٤- الطبراني، سليمان بن أحمد بن أيوب. أبو القاسم الطبراني. *المعجم الكبير*. تحقيق: حمدي بن عبد المجيد السلفي القاهرة: مكتبة ابن تيمية. الطبعة ٢. د.ت.

٣٥- الطبري، محمد بن جرير. *جامع البيان عن تأويل آي القرآن*. تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي. الجيزة: دار هجر للطباعة والنشر. الطبعة ١. ٢٠٠١.

٣٦- عبد الرزاق بن همام الصنعاني. *المصنف*. تحقيق: مركز البحوث وتقنية المعلومات. القاهرة: دار التأصيل. الطبعة ٢. ٢٠١٣.

٣٧- الفاكهي، محمد بن إسحاق بن العباس الفاكهي. *أخبار مكة في قديم الدهر وحديثه*. تحقيق: عبد الملك بن عبد الله بن دهيش. مكة المكرمة: مكتبة الأسدي. الطبعة ٤. ٢٠٠٣.

٣٨- الماوردي، علي بن محمد بن محمد بن حبيب. *الحاوي الكبير*. تحقيق: علي محمد معوض. وآخرون. بيروت: دار الكتب العلمية. الطبعة ١. ١٩٩٩.

٣٩- مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري. *صحيح مسلم*. تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي. بيروت: دار إحياء التراث العربي. د.ت.

٤٠- النسائي. أحمد بن شعيب. *السنن الكبرى*. تحقيق: حسن عبد المنعم شلبي. بيروت: مؤسسة الرسالة. الطبعة ١. ٢٠٠١.

٤١- الهيثمي، نور الدين علي بن أبي بكر بن سليمان. *مجمع الزوائد ومنبع الفوائد*. تحقيق: حسام الدين القدسي. القاهرة: مكتبة القدسي. ١٩٩٤.

٤٢- الواحدي، علي بن أحمد بن محمد بن علي. *أسباب نزول القرآن*. تحقيق: كمال بسيوني زغلول. بيروت: دار الكتب العلمية. الطبعة ١. ١٩٩١.

٤٣- ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي. معجم *البلدان*. بيروت: دار صادر. الطبعة ٢. ١٩٩٥.



جمالية الخطاب الصوفي
في الرواية العرفانية رواية «بحر نون"
لعبد الإله بنعرفه نموذجا

للا الهاشمية باباهاشم[١]

ملخص

تروم هذه الدراسة رصد جماليات الخطاب الصوفي في الرواية العرفانية، باعتبارها رسالة ذات طابع جمالي وروحي، تمتح من التجربة الصوفية وتتماهى معها في انسجام وتناغم تامين، إذ يعد الخطاب الصوفي رافدا ثقافيا لتجديد آليات الكتابة الإبداعية بكل أجناسها، وقد استند الروائي المغربي عبد الإله بنعرفه إلى هذا التراث الروحي لصوغ مشروعه الروائي العرفاني، الذي افتتحه بثلاثيته؛ "جبل قاف" و"بلاد صاد" و"بحرنون"، ليمتد لباقي رواياته.

وقد آثرنا الاشتغال برواية " بحر نون" والإدلاف إلى رحابها لرفع الحجب عن جماليات هذا الخطاب الصوفي في الرواية العرفانية، وذلك من خلال الوقوف عند ماهية الرواية العرفانية، والبحث في اللغة الرمزية، وكذا المقامات العرفانية والمعالم الروحية المتعالية المبثوثة في ثنايا الرواية، ولتحقيق هذه الغاية

[١] الأكاديمية الجهوية لمهن التربية والتكوين لجهة الرباط-سلا- القنيطرة، Lhachmia.babahachem@gmail.com

استندنا إلى المنهج الوصفي التحليلي باعتباره المسعف للإحاطة بمختلف الجوانب التي تسعى هذه الورقة البحثية الإلماع إليها.

وتبعا لذلك جاءت الدراسة في مبحثين رئيسين؛ خصصنا المبحث الأول لإبراز ماهية الرواية العرفانية وسماتها، وعالجنا في المبحث الثاني تمثلات الخطاب الصوفي في رواية "بحر نون"، ثم ختمنا بخلاصة موجزة لما توصلنا إليه من استنتاجات.

الكلمات المفتاحية: الخطاب الصوفي، الرواية العرفانية، اللغة الرمزية، جماليات.

المدخل

حظي الخطاب الصوفي باهتمام النقاد والباحثين، باعتباره فضاء خصبا للإبداع، أسهم في إثراء الرصيد اللغوي العربي، وتجديد تقنيات الكتابة الإبداعية بما يحقق خصوصيتها الثقافية، حيث انبرى بعض الروائيين العرب إلى التفاعل معه وإعادة توظيفه في كتاباتهم، فظهر مايسمى بالسرد العرفاني أو الرواية العرفانية، من هنا يبرز سؤالان رئيسان سنحاول الإجابة عنهما في هذه الدراسة، وهما:

- ماهي الرواية العرفانية، وماخصائصها؟
- ماهي تمثلات الخطاب الصوفي في الرواية العرفانية؟

المبحث الأول: ماهية الرواية العرفانية

لا مراء في أن الرواية العرفانية نوع أدبي جديد، استحدث من جنس الرواية، إذ زاوج بين الرواية بوصفها فنا أدبيا، والخطاب الصوفي باعتباره مرجعية أساسية تهدف إلى إعادة الاتصال بتراثنا الإسلامي، فهي إذن تجربة جمالية وروحية، تنهل من تاريخ التصوف الإسلامي وتتفاعل معه في محاولة لإعادة قراءة فراغاته، وهنا تنبلج مهارة الروائي في هذه القراءة لصياغة رواية ذات معالم روحية لم يدأب القارئ على قراءتها من قبل، إن لم نقل إنها رواية متمنعة، تستهدف قارئا عاشقا وملما بأسرار التصوف والسفر الروحي، كي يتحقق التوحد واللقاء بين الروائي والقارئ.

ويعد الروائي المغربي عبد الإله بنعرفه مؤسس هذا المشروع العرفاني الذي توخى منه تشييد عالم روائي بمقومات صوفية ذات مرجعية قرآنية، يتبنى الحرف كقبس نوراني يضيء عالم النص، ومن

ثمة، يضيء عوالم الحياة، ما أعطى للكتابة الروائية نفسا روحانيا جديدا يخاطب وجدان القارئ ويسافر به عبر خيوط نورانية تعانق الروح والوجود، واستطاع بذلك أن يُدخل مفهوما جديدا للأدب هو أدب الحضور أو المعنى أوالعرفان أوالكتابة بأحرف النور، بغية الخروج من عبث الكتابة وفوضى المفاهيم والتيه الفكري إلى النور والمعرفة العميقة بالتاريخ والتصوف.

إن هذا الملمح العرفاني من أهم مرتكزات الكتابة الروائية عند عبد الإله بنعرفه، وقد حدد ثلاث دعامات لها، تتمثل في:الأدب العالم، والمعارف الروحية المتعالية، والخيال الخلاق، وإذا أمعنا النظر في هذه الدعامات الثلاثة، وجدنا بينها انسجاما وترابطا، إذ تشكل في اجتماعها المفتاح لهذا النوع الروائي الجديد، الذي حاول بنعرفه رسم ملامحه وتوضيح مفاهيمه وأسسه من خلال المقدمات التي كان يصدّر بها رواياته، بدءا من ثلاثيته جبل قاف ٢٠٠٢، وبحر نون٢٠٠٧، وبلاد صاد ٢٠٠٩، وكذا روايته الحواميم ٢٠١٠، وطواسين الغزالي ٢٠١١، وابن الخطيب في روضة طه ٢٠١٢، وياسين قلب الخلافة ٢٠١٣، وطوق سر المحبة: سيرة العشق عند ابن حزم ٢٠١٥.

وقد يأتي اختيار عبد الإله بنعرفه لجنس الرواية قالبا فنيا لهذه التجربة العرفانية من منطلق أن الرواية جند من جنود الله، فقد" قيل للجنيد: ما للمريدين في مجاراة الحكايات؟ فقال: الحكايات جند من جنود الله تعالى يقوي بها قلوب المريدين. فقيل له: فهل لك في ذلك شاهد؟ فقال نعم قوله عز وجل:" وكلا نقص عليك من أنباء الرسل مانثبت به فؤادك"[٢].

بهذا التصريح أصبحت الحكايات ذات سلطة بين المتصوفين، تحكي عن مشاهداتهم وكشوفاتهم، مما يؤثر على وجدان المريدين المتلقين لها، وهذه الحكايات متضَمَّنة في جنس الرواية، أي أن الرواية نوع سردي شأنه شأن الحكاية في استحضار التجارب العرفانية السابقة.

وفق هذا المعطى، اتخذ ابن عرفه الرواية قالبا جماليا لمشروعه الجديد، ذي المرجعية الصوفية، توخَّى من خلاله خلق أثر في وجدان القارئ وسلوكه وربطه بذاكرته الروحية، فماهي إذن تمثلات الخطاب الصوفي في هذه الرواية العرفانية ؟

---

[٢] سعاد الحكيم، تاج العارفين الجنيد البغدادي، الأعمال الكاملة،(القاهرة: دار الشروق ، ط٢، ٢٠٠٥) ص ١١٠.

المبحث الثاني: تمثلات الخطاب الصوفي في رواية" بحر نون"

الخطاب الصوفي"هو أدب حافل بالروح والبلاغة والضمير الحي المتجدد، والوازع الديني القوي البناء.. أدب يصدر عن نفوس إنسانية استغرقها الحب، وملأت جوانحها لواعج الأشواق، وتمثلت به الحداة والرواة في كل مكان، أدب عميق صادق يحكي التجربة الحية التي عاشها هؤلاء المتصوفة بين الحلم واليقظة، بين الأمل والألم، بين المحن والمنح، وبين حر العبادات وبرد النشوات"[٣].

والمتأمل للخطاب الصوفي يجده يتسم بخصائص تميزه عن غيره من الخطابات الأخرى؛ أهمها اللغة الرمزية المفعمة بالإيحاءات والدلالات والرموز، وكذا المقامات الروحية المتعالية، فهو خطاب يشتغل بالنص القرآني والسنة النبوية، وقد استند إليه الروائي ابن عرفه لتأسيس هذا النوع من الأدب الهادف تحت مايسمى بالرواية العرفانية كما هو الشأن في روايته " بحر نون"، التي تجسد رحلة طويلة تحفل بالمغامرة والمتعة وعبق التراث ورائحة الطين، والمعرفة الروحانية، فتداخلت فيها عوالم ووقائع تاريخية ومقامات وأسفار عرفانية، جعلت منها رواية تمتح من الخطاب الصوفي وتتماهى معه. وسنركز في هذا المبحث على البحث في جماليات هذه الخطاب في الرواية.

المطلب الأول: اللغة الرمزية

عبَّر المتصوفة بلغة خاصة مشحونة بتأملاتهم وفلسفتهم الوجدانية والذوقية، فكوَّنوا نسقا خطابيا يصعب الإلمام به والإحاطة بمعانيه، وذلك للحفاظ على الأسرار الربانية من أن تشاع بين عموم الناس، حيث اعتمدوا الرمز والإيحاء، وهنا نستحضر قول ابن عربي:"اعلم أنَّ أهل الله لم يصنعوا الإشارة التي اصطلحوا عليها فيما بينهم لأنفسهم في أنهم يعلمون الحق الصريح في ذلك، وإنما وضعوها منعا للدخيل، حتى لايعرف ماهم فيه شفقة عليه أن يسمع شيئا لم يصل إليه، فينكره

---

٣ محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، (القاهرة: دار غريب للطباعة، د.ت) ص ٣.

على أهل اللغة فيعاقب''[٤]، كما أن اتسعاع الرؤية لدى المتصوفة حذا بهم لتجاوز اللغة العادية إلى اللغة الباطنية الرمزية، إذ ''كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة''[٥] حسب تعبير النفري.

وفق هذا التحديد، اعتمد ابن عرفة اللغة الرمزية لإخراج العبارة من ضيق اللغة العادية إلى فضاء الرؤية الأرحب، فصارت روايته ''بحر نون'' تتدثر بجملة من الرموز والإشارات الإيحائية، منها:

أولا: الرمزية العددية

لاشك أن العدد علم قائم بذاته، حظي باهتمام المتصوفين لما تكتنزه بعض الأعداد من أسرار خفية لاسيما تلك التي وردت في القرآن الكريم، وقد استثمر الروائي هذا العلم وعلاقته بالحروف، إذ تحفل الرواية بمقاطع تتضمن شرحا وتوضيحا لبعض أسرار الأعداد التي صادفت السارد في سفره الروحي وكانت مفتاحا لفتوحاته، نورد منها قول السارد:''فقلت للملكة: إن المثلث صورة رمزية لسورة نون، فمفتاح الإبحار في ذلك البحر في تلك السورة التي طابق عدد آياتها عدد المثلث مع بسملته، ثم إن العدد ٥٢ مركب من ٢+٥. والخمسة عدد النون بالجزم الصغير، أما العدد ٢ فيشير إلى تكرارها، إذ النون في العربية نصف دائرة، ولاتكتمل إلا بالنصف الآخر العلوي، والنقطة هي مركز تلك الدائرة وقطب رحاها...، اعلمي يا سيدتي أن عدد نونات هذه السورة ١٣٢، وهو محمد. وبسريان المحمدية في درجات النون يتحصل لنا مجموع آيات القرآن العظيم ٦٦٠٠.''[٦]

---

[٤] محمد يعيش، شعرية الخطاب الصوفي، الرمز الصوفي عند ابن الفارض نموذجا، (فاس: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية- سايس، سلسلة (رسائل وأطروحات)، رقم ٢٠٠٣/١) ص ١٣٧.

[٥] محمد عبد الجبار بن الحسن النِّفَّرِيّ، الأعمال الصوفية، راجعها وقدَّم لها سعيد الغانمي،(بغداد: منشورات الجمل، ٢٠٠٧) ص ١٨.

[٦] عبد الإله بنعرفه ، بحر نون أو رحلة البحث عن الجزيرة الأطلسية،(الرباط: منشورات دار الأمان، الطبعة الأولى ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م) ص ١٥٤-١٥٥.

إن مايسترعي الانتباه في هذا المقطع السردي هو اكتنازه بأسرار علم الأعداد والحروف النورانية المستعصية على تفكيك شفراتها، فهي لاتحيد عن الكتابة الصوفية الرمزية التي استهوت الروائي فعمل على تجلية بعض معانيها في روايته.

وفي السياق ذاته، تتكرر في الرواية بعض الأعداد التي تمور بدلالات خاصة، منها: العدد **سبعة**:

-"تواترت علينا **سبع** سنين."[٧]

-"وقد أخبرني ذلك المقدم عن رجالات رجراجة **السبعة**." [٨]

-"كما حكى ذلك سُولُون، أكبر الحكماء **السبعة**."[٩]

إن رقم سبعة مكرر في القرآن الكريم في عدة آيات، وله أسرار في الكون، إذ خلق الله السماء بسبع طبقات، وجعل أيام الأسبوع سبعة، والطواف حول الكعبة سبع مرات، وعدد مرات السعي بين الصفا والمروى، وأبواب جهنم سبعة..، كما يُستعمل هذا العدد في التسبيح وقراءة الأوراد أيضا، فهذا الرقم مقدس عند الصوفية لأنه سر من أسرار الكون واستعماله يحتاج دراية به، وقد جاء في الرواية مقترنا أحيانا بالسنين كما في القرآن الكريم في سورة يوسف:" تزرعون سبع سنين دأبا" الآية ٤٧، وأحيانا برجال من خاصة القوم، الذين في الغالب يكون عددهم عند الصوفية سبعة.

كما يتكرر العدد **ثلاثة** في مواضيع عدة في الرواية، نذكر منها:

-"افتتح الشيخ الورد بالاستعاذة بالسميع العليم من الشيطان الرجيم ثم بالبسملة **ثلاثا**."[١٠]

"-انفتح جيب نحرها على عقد يسمى التّآزرة تدلت منها **ثلاث** شميسات."[١١]

---

[٧] عبد الإله بنعرفه، بحر نون، ص ١٣٣.

[٨] المصدر نفسه، ص ٦٣.

[٩] المصدر نفسه، ص ١٠٤.

[١٠] المصدر نفسه، ص ٥٤.

[١١] المصدر نفسه، ص ٧٥.

- ''وراءها **ثلاثة** أبواب.''[12]

يشكل الرقم ثلاثة رمزا سماويا ،يحمل معان غيبية ،إذ ذكر في القرآن الكريم ،وله استعمالات في الطقوس الدينية ،على سبيل التمثيل :التسبيح في السجود ثلاثا ،والاغتسال في الوضوء ثلاثا، وأيام التشريق ثلاثا ،وكذا علامات المنافق ثلاثا ،وغيرها من الدلالات ،وقد ورد في هذه الأمثلة كمفتاح للكشف ،فأمام كل باب موصد يأتي ذكر هذا العدد ،إذ به يُفتتح الورد عند الصوفية، وبعد الفتح ينكشف نورالحق كما انكشفت الشميسات الثلاث.

إلى جانب العدد سبعة وثلاثة ،وظف الروائي العدد **خمسة**، لما له أيضا من قدسية دينية:

- ''أنجبت له **خمسة** أزواج من الذكور.''[13]

- ''يجتمعون مرة كل **خمس** سنوات.''[14]

يعزى ذكر الرقم **خمسة** لرمزيته عند الصوفية، فهو عدد الصلوات المفروضة، وأركان الإسلام، كما يحمل عند عامة الناس دلالة دفع الشر والحسد (خمسة وخميس)، إلى غير ذلك من الإيحاءات المُسْتعْجمة.

علاوة على ذلك، ذكر العدد **أربعة** في مقاطع سردية منها:

- ''ونظروا إلى **أربعة** أسواق.''[15]

- ''**أربع** مجالس عالية.''[16]

هذا الرقم يرمز لعدد الكتب السماوية، والأشهر الحرم، وأركان الحج، إضافة لشروط الخلوة لدى الصوفية المتمثلة في الصمت والعزلة والجوع والسهر، ويجسد أيضا مقامات التجلي الأربعة وهي: الذوق والشراب والري والسكر، لذلك عمد الروائي ربط هذا العدد بالمكان (أسواق،

---

[12] المصدر نفسه، ص١٤٧.

[13] عبد الإله بنعرفه، بحر نون، ص ١٠٨.

[14] المصدر نفسه، ص ١١٠.

[15] المصدر نفسه، ص ١٢٩.

[16] المصدر نفسه، ص ١٣٠.

مجالس)، حيث الخلوة والتجلي، ولتأكيد هذا الطرح استخدم الروائي عدد **أربعين**، وجعله متصلا بالزمن (اليوم) في قوله: ''وهذه البلاد تعرف مواسم طول العام كما يقام فيها الدَّوْرُ ويستمر نحواً من **أربعين** يوما أو يزيد''[١٧]، فهذه إشارة رمزية لأيام الخلوة المحددة في أربعين يوما.

ولعل الوقوف عند هذه الأعداد لا يعني التسليم برمزيتها المشارة إليها، وإنما هي محاولة لتقريب القارئ من بعض الدلالات التي قد تحيل عليها، وإلا فيمكن لأي قارئ أن يقدم تأويلات لها انطلاقا من منطلقاته المعرفية ومدى تمكنه من هذا العلم.

ثانيا: رمز الطبيعة

تمثل الطبيعة لدى الصوفية رمزا للذات الإلهية، فهي تجل إلهي، لذلك يفرون إليها ليحصل الوصل والاتحاد معها، فتم توظيفها في كتاباتهم باعتبارها رمزا للتعبير عن مكنونات الذات وحالات الوجد والتحلي، ومما دُسّ في هذه الرواية من تمثلات هذا الرمز نجد رمز **البحر**، الذي يطلعنا منذ الوهلة الأولى من خلال العنوان ''بحر نون''، فالبحر يكنى باللانهاية، فقد قال عز وجل في كتابه العزيز:''قل لو كان البحر مدادا لكلمات ربي لنفذ البحر قبل أن تنفذ كلمات ربي''[١٨]، أي أن للبحر مددا وسعة لامتناهية لذلك يشكل الفيض المعرفي والعرفاني عند الصوفية، ورمز إليه الروائي ببحر نون:'' فتوكل على الله، واصنع الفلك بأعيننا وليس أمامك إلا أن تبحر على سفينة نون في بحر نون''[١٩]، فالإبحار إذن في بحر نون هو الطريق نحو فيض اليقين المتحقق بالصبر والتحمل لعواصفه وموجاته للوصول للفطرة الأولى:''فتح الزنجي الباب، وقال لي: هُدِيتَ للفطرة، تقدم فدخلت''[٢٠].

ومما جاء في وصف السارد لعظمة هذا البحر وأهواله وأنه لا منقذ للسالك فيه غير الفطرة السليمة والحب الخالص، قوله:''إن أحسنتم أحسنتم لأنفسكم. البحر يحيط بكم من جميع

---

[١٧] المصدر نفسه، ص ٦٣.

[١٨] القرآن الكريم، سورة الكهف، الآية ١٠٩.

[١٩] عبد الإله بنعرفه، بحر نون، ص ١٤٣.

[٢٠] المصدر نفسه، ص ١٤٩.

الجهات، والسلامة كل السلامة في سفينة الحب الخالص، إن أحسنتم الإبحار وشددتم الحبال وأشرعتم الأشرعة جرت تلك السفينة في هذا البحر، وإن أنتم تهاونتم وتركتم الريح تعبث بسفينتكم علا عليكم الماء والْتَهَمَكُمْ، وشرِبَتْ بناتُ نعشٍ ماء بحركم''[٢١].

وقد شبه الروائي السفينة في بحر نون بالحب الخاص والافتقار:''المريد راكب في سفينة الافتقار يجري بريح الوله في بحر توحيد وحدانية ذاته الزخار، فإن صدق أرست السفينة في حضرات المشاهدة إذا قطعت لجج تلك البحار. والتوحيد إنما هو في حق الأغيار. ومن كان مراداً يتنعم بلذيذ رقة حلاوة الإقبال.''[٢٢]، والمقصود هنا أن بحر نون هو الطريق الوعرة التي يسلكها المريد ليصل لمقام الاتصال عبر سفينة الحب الإلهي ليرسو في بر الأمان، وفي هذا الصدد قال السارد:''إن أمامكم أياماً تشيب لها الوِلْدان، وأعاصير تقلب البحر بمن فيه، فبالأحرى بمَنْ عليه، وعواصف كأنها رؤوس الشياطين، إنه الامتحان الكبير والاختبار العسير، فإن صبرنا وجاهدنا وثبتنا على الفطرة حَييناَ بالحياة الأبدية وطلع علينا نون قوس السحاب أو مِجْدَلُ سيدتنا فاطمة الزهراء، وقتها يكون الصَّحْوُ وتنقشعُ الغيوم وترتفع المحن والأهوال''. وهذا القول، يعني أن هذه الرواية سفر عبر بحر الحقائق من خلال سفينة الخلوة وقوامة القلب على النفس للوصول لجبل قاف.

يبدو جليا أن الجبل كناية عن الإنسان الكامل المخلص في عبوديته، وهو غاية المريد المبحر في النون:''الجبل الذي سنبحر إليه هو جبل قاف المحيط بالأرض. إنه محور النون''[٢٣]، ووسمه ابن عرفه بجبل قاف إشارة للقلب المحمدي والفطرة الإنسانية الأولى أو الجبلة الأولى، مما يجعل هذه الرواية متصلة بروايته ''جبل قاف''، فكلاهما رحلة للوصول لحقيقة الإنسان الكامل وتكوينه الأول الذي يحيل إلى آدم عليه السلام، كما ورد في الرواية:''فما يونس إلا صورة عن نوح، وهو الآخر صورة عن إدريس، وعن آدم وعن غيرهم من نماذج الكمال الإنساني''[٢٤].

---

[٢١] المصدر نفسه، ص ١٦٧.

[٢٢] عبد الإله بنعرفه، بحر نون، ص ١٦٦.

[٢٣] المصدر نفسه، ص ٨١.

[٢٤] المصدر نفسه، ص ٩٩.

فضلا عما ذُكر، وظف الروائي رموزا طبيعية أخرى على سبيل التمثيل: الشجرة والنخلة والكهف.. وغيرها من الرموز المستوحاة من الطبيعة، التي لايتسع المجال للوقوف عندها في هذه الورقة الموجزة.

ثالثا: رمز الخمرة

اتخذ الصوفية من الخمرة بعدا رمزيا مليئا بالإيحاءات والدلالات، إذ لاتكاد تخلو كتاباتهم من الإشارة بهذا الرمز للمحبة الإلهية، وقد أتى ذكرها في الرواية في أبيات لأبي عمر بن أبي خالد المكتوبة على آلة بحرية استعان بها السارد في رحلته:

''أبا حسنٍ وما قدُمَتْ عهود　　　لنا بين المنارة والجزيرةْ

أتذكرُ أُنْسَنَا والليل دَاج　　　بخمرٍ في زجاجتها مُنيره

إذا الملاَّحُ ضلَّ رَنَا إليها　　　فأبْصرَ في مَناحيه مَسيرَه''[٢٥]

وتكاد تقترن الخمرة بالليل، حيث تهدأ الأجساد وتسمو الأروح لتتصل بخالقها، فهي خمرة روحية تقود سالكها لنور الحق، وأشار لذلك السارد بقوله:''كانت سكرة اغتالت قلبي هذه السفرة في الزمان والمكان... لكن بارقة لاحت في أفق قلبي ولمعت من ضُراح فؤادي وأشرقت في وديان جناني فأضاء بنورها عقلي''[٢٦]، هكذا استثمر الروائي الخمرة للإحالة إلى بلوغ مقام المحبة الإلهية والإشراق الروحي.

رابعا: رمز المرأة

إن صورة المرأة من الرموز التعبيرية عن محبة الله إضافة للخمرة، حيث تمثل تجلٍّ للكمال الإلهي ومحبتها في محبة الله، غير أن هذا الأمر يكاد يختلف في الرواية، فالمرأة المتمثلة في الملكة نون

---

٢٥ عبد الإله بنعرفه، بحر نون، ص ١٦٩.

٢٦ المصدر نفسه، ص ٣٩.

ماهي إلا تجسيد للنفس المتعالية:"لم يعد على الملكة من أمارات الملك شيء، وظهر عليها ضعف الأنوثة فكانت تركن إلي، وتطورت أحاسيسها اتجاهي حيث بدأت تحبني وإن لم تصرح بذلك لي، وقد تأكد لي هذا من خلال دعوتها السابقة لكي أشاطرها عِطر أنفاسها. كانت تلازمني كالظل تؤمّن على دعائي وتنخرط في أذكاري فكنت أُشركها في تلك الأذكار وأستغرقها فيها حتى يحصل ما سماه ابن سبعين بالفتح المشترك"[٢٧].

هذا المقطع يحيل لوصول السالك لتذليل النفس وطواعيتها للعقل والقلب، فحصل الاشتراك في الفتح:"طلبت يد نونة من نونة، فقلت لها: ياسيدتي، لقد أتيت لك خاطباً، فهل تقبليني زوجاً لك؟... فقالت نونة: لن أقبل سواك ملكاً في مملكة النون، ياعين العين. فأنت صاحب هذه الفتوح، ولتقرأ الكتاب–الفاتحة، فأنا عين تلك الفاتحة"[٢٨].

وما يؤكد هذه للدلالة الرمزية للملكة نون هو استعمال الروائي صفة الملكة في بداية سرده عن لقاء يونس معها ورحلة إبحارهما، وكذا تواجدهما في بطن الحوت، لكن بعد تحقيق الاشتراك الروحي بينهما استخدم الروائي لفظة نونة غير مقترنة بصفة الملكة.

خامسا: رمزية القلم

القلم من الرموز المهيمنة في الرواية، والمشار إليها بعملية الخط والتقييد كما في قوله تعالى في سورة القلم:"نون والقلم وما يسطرون"[٢٩]، فكل أقدار العالم تخط بالقلم، إلا ما تم استثناؤه في هذين البيتين:

"عينان عينان لم يكتبهما قلم — في كل عين من العينين نونان
نونان نونان لم يكتبهما قلم — في كل نون من النونين عينان"[٣٠]

---

[٢٧] عبد الإله بنعرفه، بحر نون، ص ١٨٣ .

[٢٨] المصدر نفسه، ص ٢٠٣.

[٢٩] القرآن الكريم، سورة القلم، الآية ١.

[٣٠] عبد الإله بنعرفه، بحر نون، ص ١٥٥.

والمقصود بهذا الاستثناء هو ما قدمه الروائي من تفسير، إذ أورد:" القلم تقييد، وهما في بحر الإطلاق، فمن أين له أن يحيط بهما. من أين لقلم التفصيل أن يحيط بعين الذات وبنون الإجمال؟ ثم إن عدد الأقلام التي تخط شؤون العالم ثلاثمائة وستون قلماً، ولكل واحد من هذه الأقلام علم خاص من الله ليس يدركه غيره. وهذه الأقلام في كتابة دائبة وهي المعبّر عنها بصريف الأقلام كما أخبر بذلك الطاهر المطهر. وهناك القلم الأعلى وهو غير هذه التي ذكرتُ لكِ، إذ هو يثبت مايحصل من تلك الأقلام من المحو والإثبات"[٣١].

على أرضية هذا التفسير، تنبلج رمزية القلم وقدسيته عند الصوفية، باعتباره أول مخلوقات الله المأمورة بالكتابة والتقييد إلى يوم القيامة، ويقترن بحرف النون، وهو أحد الحروف النورانية التي افتتح بها عز وجل بعض السور، والنون لاتعني البتة الدواة، بل هي حقيقة غيبية لايستطيع العقل البشري الإحاطة بمعناها.

لن نزعم أننا أحطنا بجل الرموز الصوفية التي تتدثر بها الرواية لأن الكتابة عند عبد الإله بنعرفة كتابة رمزية بامتياز خاصة روايته هاته "بحر نون" التي نستجلي عبرها تمكن الروائي من علم الأعداد والحروف والرمز، وإنما حسبنا الإشارة لبعض تمثلات هذه الرموز وتماهيها مع الخطاب الصوفي.

المطلب الثاني: المقامات العرفانية والمعالم الروحية

إن شغف الروائي بالتراث الصوفي جعله يستحضر مقاماته ومعالمه الروحية بشكل يسترعي الانتباه، فعمد إلى نقل القارئ لذلك العالم بكل تجلياته، ومن أمثلة هذه المقامات نجد مثلا الحب الإلهي؛ ذلك الحب البعيد عن كل محسوس، وهو فكرة قرآنية قبل أن تشاع في الفكر الصوفي، إذ ورد في العديد من الآيات القرآنية، منها قوله تعالى في سورة البقرة الآية ١٩٥:" وأحسنوا إن الله يحب المحسنين"، وقوله عز وجل في سورة البقرة الآية ٢٢٢: "إن الله يحب التوابين ويحب المتطهرين"، ومحبة الله هي مايرنو إليها العبد المؤمن فأصبحت من شواغله، يسعى إليها بالعبادة والقلب الصادق لا بالخوف من النار والطمع بالجنة.

---

٣١ عبد الإله بنعرفه، بحر نون، ص ١٥٧.

هذا الحب هو الطريق إلى الله، إذ يقول السارد" تبحرون على سفينة الحب الخالص مسافرين عبر جميع الحضارات حتى تصلوا إلى حضرة الذات"[32]، ومما يعنيه أن غاية الحب الفناء في الله، حيث يلجأ الصوفية لطقوس روحية تُحقّق هذا الفناء كالتسبيح والأوراد والتذلل إلى الله، وهذا هو المقصود من قول السارد:"فيسمعونه في آهات المرضى وعبرات الثَّكلى؛ وفي زفير الحسْرة وشهيق اللَّهفة؛ وفي شكوى العُشّاق وتَذلُّل المحبين الولهين"[33]، أي الصلاة الذكرية التي توصل للفناء في محبة الله وحده.

وفق هذا المعطى، ينبلج مقام الفناء، وليس القصد به فناء الأبدان، وإنما فناء الروح والبقاء لله وحده، وتلقي الفيض الرباني:"وهذا سر من أسرار الغيب لاتدركه العقول ولا القوى البشرية، وإنما ينال بالفيض الرّبّاني والفتح الإلهي ليس للكسب إليه سبيلا"[34]، ويصل السالك لهذا المقام الرباني بعد أن يفتح الله عليه ويكاشف مواطن السعادة الأبدية:" ويالها من لذة لاتعدلها لذة في الوجود حيث تطالع الغيوب. إن المرء حينها يصير شفافاً كالسراج يرى مابداخله ويضيء ماحوله بنور كالكوكب الدري. ثم عاينت بعضاً مما رأيت من العلوم الهرمسية القديمة وأوتيت مفتاح ألغازها وألسنتها. ثم رأيت الخضر الذي سقاني شربة من ماء الحياة، ماء بحر نون. ورأيت إدريس فعلمني علم القلم الذي غمس في النون فخط علم التفصيل، وعلمت منه سر الولادة الثانية، لأنه الوحيد من أبناء آدم الذي ولد مرتين. كما أخذت عن ذي النون المصري علوم الاستحالة من مسائله الست، أخذت عن هؤلاء السادة علوماً كثيرة وعاينت ما استبهم علي وما استغلق لدي. كنت راكبا على رفاف من نور تنقلني إلى كل الحضرات بسر الاسم، فعرَّستُ بها حتى استوفيتها، وما زلت ظمآناً رغم أني حَسَوْتُ البحار"[35].

يكشف الروائي من خلال هذا المقطع عن سمو السارد- الشخصية لمقام المكاشفة والفيض الرباني الذي فتح الله عليه به، وهذا المقام الصوفي من أعظم المقامات التي يسعى السالك الوصول

---

[32] المصدر نفسه، ص ١٦٧.

[33] عبد الإله بنعرفه، بحر نون، ص ٥٥.

[34] المصدر نفسه، ص ١٥٦.

[35] المصدر نفسه، ص ٥٦-٥٧.

إليها بعد تدرجه من مقام لآخر، إذ لابد أن يمر من مقام التوبة أولا، باعتباره أول مقامات المنقطعين إلى الله، وهو الرجوع من الذنب سواء أكان قولا أم فعلا، ثم مقام الصبر وتحمل الابتلاءات "وهذا من بركات هذا الابتلاء"[٣٦]، ومقام التوكل وتسليم الأمر لله فيتحقق اطمئنان القلب، إضافة لمقام التحلي والتخلي، ومقام الحيرة الذي أشار إليه الروائي بقوله: "كيف لاتحار يا يونسُ، والمعرفة حيرةٌ. ألم تسمع الدعاء النبوي" اللهم زدني فيك تحيّرا". قلت: نعم، سمعت به، وأين نحن من ذلك المقام؟"[٣٧]. ثم مقام الولاية والنور وهو "قد يطلق على كل من يكشف المستور من العلوم الذاتية، والواردات الإلهية التي تطرد الكون عن القلب"[٣٨]، وهذا يتجلى لمن اصطفاهم الله فقط.

تقصّد الروائي الوقوف عند هذه المنازل الروحية التي يمر بها المريد السالك إلى الله، فيقف في كل منزلة فترة زمنية لينتقل إلى منزلة أسمى منها، وهذا الطريق يحتاج إلى الخلوة وصحبة العارفين، وهذه الصحبة تتمثل عند الصوفية في الشيخ: "وصلنا أمام الشيخ ماء العينين، فهبَّ من مجلسه وعانقني، ثم سألني قائلا: كيف تركت أخي سيدي عبد اللطيف؟ فقلت له: بخير والحمد لله، وهو الذي أوصاني بزيارتك لكي تمدني بسر من أسرار النون"[٣٩].

إن علاقة الشيخ بالمريد علاقة روحية تنكشف فيها الأرواح فيحصل العلم بما تحتاج، ويتولى الشيخ تبيُّن الطريق للمريد إلى أن يبلغ الولاية وتحصل الكرامات، فحين يصل المريد لمقام الولاية يحاط بأسرار المعرفة والفيض الرباني، فتحدُث الخوارق والكرامات على يديه، وهذا مقام أولياء الله تعالى وخاصته.

لقد أضحى جليا من خلال تتبعنا لما تحفل به الرواية من مقامات روحية وقضايا صوفية، تمكن ابن عرفه من الخطاب الصوفي بكل تجلياته، وقدرته على إعادة استنباته من جديد في قالب روائي اعتمد فيه الخيال واللغة الرمزية لإظهار الحضارة الأطلسية البائدة وتجديد الفطرة الأصيلة.

---

[٣٦] المصدر نفسه، ص ١٧٦.

[٣٧] عبد الإله بنعرفه، بحر نون، ص ١١٣.

[٣٨] عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتقديم عبد العالي شاهين،(القاهرة، دار المنار، ط١، ١٤١٣هـ–١٩٩٢م) ص١١٨.

[٣٩] عبد الإله بنعرفه، بحر نون، ص ٧١.

الخاتمة

رمنا من خلال هذه الورقة البحثية بيان ماهية الرواية العرفانية، وهي الرواية المتشربة من الخطاب الصوفي والمتقاطعة معه، ورصد بعض جماليات هذا التوظيف لمكونات الخطاب الصوفي في رواية ''بحر نون'' لعبد الإله بنعرفه باعتباره أول المؤسسين لهذا الصرح العرفاني.

ومايبنغي التأكيد عليه، أننا أمام رواية عرفانية مكثفة، يصعب فك رموزها، رواية قادرة على استحضارالموروث الصوفي وجعل القارئ أمام خطاب صوفي محض، الأمر الذي أفضى بنا إلى الوقوف عند هذا التناغم الرفيع وتجلياته، فسعينا لهذه الغاية، إذ كشفنا بعض ماتمور به الرواية من رموز صوفية ومقامات روحية متعالية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١. بنعرفه عبد الإله، بحر نون أو رحلة البحث عن الجزيرة الأطلسية، (الرباط: منشورات دار الأمان، الطبعة الأولى ١٤٢٨هـ- ٢٠٠٧م).

٢. الحكيم سعاد، تاج العارفين الجنيد البغدادي، الأعمال الكاملة، (القاهرة: دار الشروق، ط٢، ٢٠٠٥).

٣. خفاجي محمد عبد المنعم، الأدب في التراث الصوفي، (القاهرة:دار غريب للطباعة، د.ت).

٤. الكاشاني عبد الرزاق، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتقديم عبد العالي شاهين، (القاهرة: دار المنار، ط١ ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م).

٥. النِّفَّريّ محمد عبد الجبار بن الحسن، الأعمال الصوفية، راجعها وقدَّم لها سعيد الغانمي،(بغداد: منشورات الجمل٢٠٠٧).

٦. يعيش محمد، شعرية الخطاب الصوفي، الرمز الصوفي عند ابن الفارض نموذجا، (فاس:منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية- سايس، سلسلة (رسائل وأطروحات)، رقم ٢٠٠٣/١).

Karabük Üniversitesi İslâmi İlimler Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, İslâm sanatının geçmişinden bugününe kadar geçirmiş olduğu merhaleleri, değişim ve gelişmeleri gündeme taşımak, ülkemizde ve dünyada yapılan akademik çalışmaları meraklıların dikkatine sunmak gayesiyle Uluslararası İslâm'da Sanat ve Estetik Sempozyumu'nu tertip etmiştir. Bu çalışma, sanat ve estetik merkezli olması hasebiyle benzer alan çalışmaları içinde fakülte bünyesinde bir ilk olma özelliği taşımaktadır. Elinizdeki kitap, 8-9 Aralık 2023 tarihinde yapılmış olan söz konusu sempozyumun tebliğlerinin makale şekline getirilmiş metinlerinden müteşekkildir.

Toplamda 79 tebliğ metni ve özetin yer aldığı bu çalışma, kimi yeni bilgileri ihtiva etmesinin yanında unutulan ve hatırlanması değerli olan bazı bilgi ve konuları da ele almıştır.

ISBN 978-625-6640-58-0

9 786256 640580

ilâhiyât